WILHELM NEUSS

DIE KATALANISCHE BIBELILLUSTRATION

UM DIE WENDE DES ERSTEN JAHRTAUSENDS UND DIE ALTSPANISCHE BUCHMALEREI

LIBRARY
Brigham Young University

DANIEL C. JACKLING LIBRARY
IN THE
FIELD OF RELIGION

38.66

Wilhelm Neuß

Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei

Digitized by the Internet Archive
in 2016

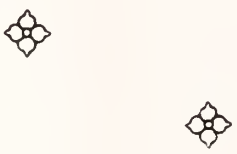
https://archive.org/details/diekatalanischeb00neus

Veröffentlichungen des romanischen Auslandsinstituts
der rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität Bonn

Band 3

Wilhelm Neuß

Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei



Kurt Schroeder / Verlag / Bonn und Leipzig
1922

Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei

Eine neue Quelle zur Geschichte des Auslebens der altchristlichen Kunst in Spanien und zur frühmittelalterlichen Stilgeschichte

704.9484
N399k

von

Dr. Wilhelm Neuß
Professor der Theologie an der Universität Bonn.

(La ilustración de la Biblia en Cataluña cerca del año mil y las miniaturas antiguas españolas)

Mit 209 Abbildungen auf 64 Tafeln

(Introducción y resumen alemán y español)

Kurt Schroeder / Verlag / Bonn und Leipzig
1922

Von diesem Werke wurden 900 Exemplare hergestellt und in der Presse numeriert. Die Exemplare 1—40 wurden auf Büttenpapier abgezogen und in Ganzpergament gebunden.

Dieses Exemplar trägt die Nummer 184

Alle Rechte, besonders das Übersetzungsrecht, vorbehalten
Copyright 1922 by Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig

Ohlenrothsche Buchdruckerei
Georg Richters
Erfurt

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Zur Einführung (Introducción) 1

1. Kapitel. **Die Bibel aus Sant Pere de Roda**
Beschreibung 10
Überlieferungsgeschichte 13
Zeit der Entstehung 14

2. Kapitel. **Die Bibel aus Santa Maria de Ripoll.**
Beschreibung 16
Art und Zeit der Entstehung 17

Der Bilderkreis der katalanischen Bibeln. Vorbemerkung 29

3. Kapitel. **Der Heptateuch. Die Darstellungen.**
1. Genesis 35
2. Exodus 46
3. Numeri 48
4. Deuteronomium 49
5. Josue 50
6. Richter 51

4. Kapitel. **Die Quellen der Heptateuch-Illustration.**
1. Die karolingische Kunst 53
2. Die byzantinische Kunst 54
3. Die koptische Kunst 55
4. Die persisch-islamische Kunst 56
5. Die altspanische Buchmalerei 58
A. Der Ashburnham-Pentateuch 59
B. Die Beatus-Handschriften 62
C. Die Bibel von San Isidoro in León vom Jahre 960 72

5. Kapitel. **Die übrigen alttestamentlichen Bücher.**
1. Das Buch Ruth 76
2. Die Königsbücher 76
Die Darstellungen 77
1. bis 3. Buch der Könige 77
4. Buch der Könige 79
Die Quellen der Darstellungen in den Königsbüchern 81
3. Die Psalmen, die „Salomonischen“ und Weisheitsbücher 83
4. Die Propheten. Die Darstellungen 84
1. Isaias 84
2. Jeremias und Baruch 86

5. Kapitel (Fortsetzung).

Seite

3. Ezechiel . . . 87
4. Daniel . . . 89
5. Osee . . . 94
6. Joel . . . 94
7. Amos . . . 94
8. Abdias . . . 95
9. Jonas . . . 95
10. Michäas . . . 96
11. Nahum . . . 96
12. Habakuk . . . 96
13. Sophonias . . . 96
14. Aggäus . . . 96
15. Zacharias . . . 97
16. Malachias . . . 97
Die Quellen der Darstellungen in den Prophetenbüchern . . . 98
5. Job . . . 98
6. Esther, Tobias und Judith . . . 101
1. Esther . . . 101
2. Tobias . . . 103
3. Judith . . . 104
7. Esdras und die Bücher der Machabäer . . . 105
1. Esdras . . . 105
2. Die Bücher der Machabäer . . . 106

6. Kapitel. **Die Illustration zum Neuen Testamente.**

1. Die Evangelien . . . 108
Die Darstellungen . . . 110
Die Quellen der Evangelienillustration . . . 128
2. Die Apokalypse . . . 131
3. Evangelisten- und Apostelbilder . . . 133
4. Ornamentik der Initialen und Kanonbögen . . . 134

Schlußwort: **Zusammenfassung der Ergebnisse.**

1. Die katalanischen Bibeln als Einzelwerke . . . 136
2. Die Bibeln und die katalanische Kunst . . . 137
3. Die katalanischen Bibeln und die altspanische Buchmalerei . . . 139
4. Die katalanischen Bibeln und die altchristliche und frühmittelalterliche Kunst . . . 140

Resumen de los resultados.

1. Las Biblias catalanas consideradas en sí mismas . . . 143
2. Las Biblias y el arte catalán . . . 144
3. Las Biblias catalanas y la miniatura antigua española . . . 146
4. Las Biblias catalanas y el arte antiguo-christiano y primitivo-medioeval . . . 147

Namen- und Sachverzeichnis . . . 149

Zur Einführung.

Diese Arbeit möchte die wissenschaftliche Welt mit der überaus reichen Illustrierung der Hl. Schrift bekannt machen, die um die Wende des ersten Jahrtausends im heutigen Katalonien, der alten Grafschaft Barcelona, geblüht hat. Außerhalb Kataloniens ist sie heute noch so gut wie unbekannt, und die Katalanen selbst wissen von ihr erst seit wenigen Jahren. Darüber hinaus aber soll die Arbeit ein erster Versuch sein, die altchristliche und frühmittelalterlich-vormaurische Bibelillustration Spaniens wieder aufzudecken, ein Gebiet der Kunst, von dem die Forschung bisher entweder glaubte, daß seine Schätze unrettbar verschüttet seien oder gar, daß es solche Schätze nie besessen habe, wenn man von einigen unbestimmten Bemerkungen, wie denen von J. Tailhan[1] und von dem absieht, was J. Pijoan in einer Arbeit bemerkt, von der gleich zu sprechen sein wird. Der Herausgeber der monumentalen Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über die vorkarolingischen Miniaturen, Georg Zimmermann, kann nur zwei vorkarolingische spanische Handschriften, und auch diese nur mit einem Fragezeichen versehen, anführen, die Buchschmuck und zwar nur ornamentalen, nicht Miniaturen bildlichen Inhalts besitzen[2]. A. Gómez-Moreno, der Lehrer der Kunstwissenschaft an der Universität Madrid, vertritt in seinem kürzlich erschienenen bedeutungsvollen Werke über die mozarabische Kunst Spaniens vom 9.—11. Jahrhundert[3] die Auffassung,

Este trabajo es una contribución al problema del fin del arte cristiano antiguo y de su transformación en España y á la historia del estilo primitivo de la Edad Media y tiene por objeto informar al mundo científico de la riquísima ilustración de la Biblia, que floreció cerca del año mil en la región de Cataluña, el antiguo condado de Barcelona. Fuera de Cataluña está casi desconocida hoy mismo, y aun los Catalanes sólo desde algunos años saben algo de ella. Además este trabajo quiere ser un primer ensayo para descubrir el arte de la Biblia antiguo cristiana y primitivo medieval antes del tiempo de los Moros en España. Salvo algunas vagas indicaciones, como la del P. Jules Tailhan[1] y lo que dice J. Pijoan en el trabajo de que se hablará más adelante, los investigadores creyeron hasta hoy, o que esos tesoros habían sido definitivamente perdidos bajo los escombros de la antigüedad o bien que nunca habían existido. El Dr. Georg Zimmermann, editor de la publicación monumental de la «Unión Alemana para la Historia del Arte» en su estudio sobre las «Miniaturas antecarolingias», no puede indicar más que dos manuscritos españoles antecarolingios, y aun dudosos, que sólo contienen iniciales ornamentales pero sin figuras[2]. El Sr. M. Gómez-Moreno, catedrático de Arte en la universidad de Madrid, en su reciente

[1] Jules Tailhan, Appendice sur les bibliothèques espagnoles du haut moyen-âge in: Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature. Bibliothèques. Paris 1877, 331f. u. 332 A. 2. Ich komme im Schlußwort darauf zurück.

[2] Vorkarolingische Miniaturen (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Denkmäler deutscher Kunst III, 1) Berlin 1916, 161f. Die Handschriften sind München, Staatsbibliothek Lat. 6436, Briefe des hl. Paulus, und Barcelona, Kathedralbibliothek Cimel. o. No., Homilien Gregors d. Gr. 8. Jahrhundert. Bezüglich der letzteren Handschrift hat neuestens Pere Pujol i Tubau dargetan, daß sie nicht aus Spanien sondern aus einem mittel- oder nordfränkischen Kloster stammt: El manuscrit de les Homilies de sant Gregori de la catedral de Barcelona. Butlletí de la Biblioteca de Catalunya V, 1920.

[3] M. Gómez-Moreno, Iglesias mozárabes, arte español de los siglos IX á XI, Madrid 1919, p. 233; cf. p. 131f., 362.

der bilderfeindliche Geist des Kanons 36 der Synode von Elvira[4] sei der Geist Spaniens gewesen und geblieben in dem Maße, daß die christliche Kunst Spaniens bildliche Darstellungen außer dem symbolischen Kreuze bis auf die Zeit des Maureneinfalles und erst recht unter der bilderfeindlichen maurischen Herrschaft abgelehnt habe. Die ersten ungeschickten Versuche solcher Darstellungen, auch der Illustration der heiligen Bücher, seien im befreiten Teile Spaniens unter nördlichem Einfluß im 10. Jahrhundert gemacht worden.

Daß es schwer ist, sich bei dem Ergebnis der Zimmermannschen Forschungen zu beruhigen, hat letzthin ein Fachmann auf dem Gebiete der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei wie Arthur Haseloff in seiner tief eindringenden Besprechung der „Vorkarolingischen Miniaturen" scharf ausgesprochen. Mehrmals kommt er darauf zurück, wie dringend und wichtig die Lösung des immer noch dunklen Problems der altspanischen Buchmalerei ist[5]. Die Besprechung klopft gleichsam an die Pforten Spaniens.

In der Tat besitzen wir noch eine reichillustrierte spanische Bibelhandschrift aus der vormaurischen Zeit und sind ferner in der Lage, aus verhältnismäßig getreuen Kopien einen so großen Schatz an Bibelillustrationen der altchristlichen und frühmittelalterlichen Zeit Spaniens wieder herzustellen, wie vielleicht für kein anderes Land.

Die formale Umwandlung des altchristlichen Bildstoffes, der aus verschiedenen Quellen und in verschiedenen Gestalten Spanien zuströmt, unter dem Einflusse der westgotischen, besonders aber der arabisch-orientalischen Kultur und seine abermalige Umgestaltung in dem von maurischer Herrschaft befreiten Gebiete ist nicht minder bedeutungsvoll und lehrreich wie die Bewahrung des altchristlichen Bildstoffes selbst. Denn kein Land Europas hat stärkere Gegensätze in seiner Kulturentwicklung erlebt als Spanien. Ein Land lateinischer Sprache und Kultur, vom Norden durch die Pyrenäen ab-

é importante libro sobre el arte mozárabe de España de los siglos IX a XI[3] sostiene la idea, que el espíritu enemigo de las imágenes del canon 36 del Sínodo de Elvira persistió de tal manera, que el arte cristiano de España rehusó las imágenes excepto la cruz simbólica antes de la invasión de los Moros y aun más, bajo la dominación de aquellos iconoclastas. El pretende que los primeros ensayos no fueron hechos antes del siglo X, en la parte reconquistada de España y bajo las influencias del Norte.

Un sabio como Arthur Haseloff en su excelente reseña del trabajo de Zimmermann, recientemente publicada, ya juzga que el resultado de las investigaciones del mismo no es bastante satisfactorio. Insiste varias veces en la importancia que debe tener la solución del problema, aun desconocido, de la existencia de la miniatura española primitiva[5].

En realidad existe aún un manuscrito riquísimamente ilustrado de época anterior á los Moros y por medio de copias relativamente fieles podemos restaurar un tesoro de ilustraciones bíblicas primitivas medievales y aun más antiguas, superior al de cualquier otro país.

No menos interesante es el cambio que varias veces se produjo de forma y de tipo en las imágenes primitivas cristianas en España. Esta transformación aconteció primeramente en el tiempo de los Visigodos; después en el de los Moros y, finalmente, después de la reconquista. Ningún otro país de Europa ha sufrido tantas contrariedades en el desarrollo de su cultura como España. País de lengua y cultura latina, separado del norte por los Pirineos[6], estaba unido geográficamente con el Africa del Norte, país también latino, y con el Sur y el Este helenístico del Mediterráneo por sus puertos. Entonces las oleadas de los Bárbaros se

[4] Picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur. In der Auffassung der Bestimmung als Ablehnung der Bilder in den Kirchen aus grundsätzlichen, nicht aus praktischen Erwägungen stimme ich Funk, Kirchengeschichtliche Abhandlungen und Untersuchungen I, Paderborn 1897, 346—352 und H. Koch, Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen, Göttingen 1917, 31ff. gegen Kraus, Knöpfler u a. zu. Nur wird man sehen, daß das Verbot mit der Illustrierung von Bibeln gar nichts zu tun hatte. Die Ansätze der Synode von Elvira schwanken zwischen 300 und 313.

[5] Die vorkarolingische Buchmalerei im Lichte der großen Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Repertorium für Kunstwissenschaft XLII (N. F. VII) 1920, 164—220.

geriegelt[6], war es geographisch mit dem lateinischen Nordafrika, durch seine Häfen nicht minder mit dem hellenisierten Südosten und Osten des Mittelmeeres verbunden, um dann, in der Völkerwanderung von starken germanischen Wellen überflutet, einige Jahrhunderte später von der maurischen Flut fast ganz bedeckt zu werden. Das alte lateinische Land wurde für lange Zeit ganz ein Teil der islamisch-orientalischen Kulturwelt, ja eines von ihren Hauptbollwerken. Im Kampfe um die Rettung des christlichen Glaubens und der christlichen Kultur, den das heldenhafte Volk aufnahm und auf Tod und Leben durchfocht, mußte es seine Stütze im Norden suchen, wo es mit der fränkisch-christlichen Macht und Kultur sich berührte. So fluteten die drei großen Wellen über das Land, von Norden, von Süden und dann wieder von Norden, jede zerstörend und doch auch wieder jede vieles bringend und zurücklassend. Bei der Heftigkeit dieser Sturmfluten dürfen wir uns nicht wundern, wenn in Spanien die Menge des Erhaltenen aus vormaurischer und aus maurischer Zeit in keiner Weise dem Reichtum des kulturellen Lebens jener Epochen entspricht. Um so mehr verdient das gerettete Gut das aufmerksamste Studium und den Versuch, aus ihm das Gesamtbild des ehemaligen Bestandes nach Möglichkeit zu rekonstruieren.

Auf einem ganz bestimmten Gebiete soll er auf diesen Blättern unternommen werden, dem der altspanischen Bibelillustration, aber auch auf diesem nicht in seiner ganzen Breite. Diese Arbeit gilt zunächst zwei Handschriften, die mir der Schlüssel zur Geschichte der altspanischen christlichen Buchmalerei zu sein scheinen. Keine von beiden befindet sich heute noch in Spanien, sondern die eine ist in Rom, die andere in Paris. Es scheint ein sonderbarer Zufall zu sein, daß sie aus Katalonien stammen, jenem Teile der iberischen Halbinsel, der mehr als alle anderen den nördlichen Einflüssen weit offen steht und wenig geeignet erscheint, Schätze des spanischen Südens zu retten. Und doch war es das einzig mögliche, wenn es überhaupt geschehen sollte, daß sie hier gerettet wurden.

Denn damals war nur Katalonien frei genug vom mozarabischen Stilzwang, um Vorbilder vormaurischer Epochen einigermaßen treu wieder-

deslizaron sobre él, para ser rechazadas algunos siglos después por las oleadas moras, que hicieron de aquel antiguo país latino una parte del mundo oriental. Luchando para salvar su fé y cultura cristianas el pueblo heroico tuvo que buscar su apoyo en el Norte, entrando así en contacto con el poder y la cultura de los Francos. Así esas tres grandes oleadas cubrieron el país: la del Norte, la del Sur y otra vez la del Norte, cada una destruyendo muchas cosas, dejando otras intactas y produciendo otras nuevas, que quedaron incorporadas á la cultura indígena. A causa de la violencia, con que se llevaron á cabo estas variaciones de cultura, la cantidad de lo conservado de las épocas anterior y posterior á los Moros no corresponde de ninguna manera á la grande riqueza y abundancia de los materiales de cultura que antes existieron. Por consiguiente, cuanto menos existe tanto es más necesario estudiar profundamente todo lo que ha quedado, para restaurar, lo mejor posible, el cuadro de la cultura perdida.

Esto es, pues, lo que ensayaremos en este libro; pero no en toda su extensión, sino en una parte especial y precisa, á saber, la iluminación de las Biblias, y, aun dentro de este tema, nos limitaremos al estudio de dos manuscritos que nos parecen ser la llave de la historia de la iluminación de los códices bíblicos. Ninguno de los dos se encuentra en España: el uno está en París y el otro en Roma. Parece ser una extraña casualidad el que procedan de Cataluña, que por ser la parte de España más expuesta á las influencias del Norte no parecía apta para conservar tesoros del Sur de España. Pero en realidad no podía haber sido de otra manera, porque en aquella época sólo Cataluña estaba bastante libre de la sujeción al estilo visigótico para poder hacer copias de otros estilos más antiguos, pero no bastante adelantada para poder hacer nuevas creaciones artísticas. Algo más tarde la época de las copias era completamente pasada, tanto en Cataluña como en las otras regiones de España.

[6] Außer dem durch die Straße dem Meere entlang mit Südfrankreich verbundenen Katalonien, das aber wieder durch Gebirge vom übrigen Spanien getrennt wird.

geben zu können, und doch noch nicht fortgeschritten genug, um selbständig Neues zu schaffen. Ein wenig später und die Zeit der Kopien, wie sie in den katalanischen Bibeln sich finden, war allenthalben, auch in Spanien, dahin.

Die Handschriften sind zwei große, überreich illustrierte Bibeln, die um die Wende des ersten Jahrtausends entstanden sind: Cod. Lat. 6 der Pariser Nationalbibliothek, auch Bibel des Marschalls de Noailles[7] und Bibel von Rosas genannt, was aber richtig heißen muß Bibel aus Sant Pere de Roda oder San Pedro de Rodas[8], je nachdem man die katalanische oder die spanische Form des Namens vorzieht, und Cod. Vatic. Lat. 5729, gewöhnlich als Bibel von Farfa bezeichnet, ohne daß über ihre Herkunft Bestimmtes bekannt wäre. Cod. Lat. 6 ist schon durch seine nachweisbare Herkunft aus der katalanischen ehemaligen Abtei Sant Pere de Roda als katalanisch gekennzeichnet und, wenn auch nur wenig, so doch als katalanisch in der Literatur behandelt worden[9]. Die vatikanische Bibel ist bis vor kurzem literarisch kaum beachtet, wo dies aber geschehen ist, als italienische Arbeit angesprochen worden. Stephan Beissel, der in seinen „Vatikanischen Miniaturen“[10] zwei ihrer Seiten reproduziert hat, suchte ihre Heimat in Mittelitalien, sei es der Abtei Farfa selbst oder dem von Monte-Cassino beeinflußten Skriptorium einer anderen Abtei. Sein Urteil über ihre kunstgeschichtliche Bedeutung faßte er in die Worte zusammen: „Die Handschrift ist ... eines der beachtenswertesten Bindeglieder zwischen der Kunst

Los manuscritos son dos Biblias grandes y profusamente ilustradas confeccionadas cerca del año mil. Uno es el Cod. Lat. 6 de la Biblioteca Nacional de París, llamada también Biblia del Marescal de Noailles[7] ó Biblia de Rosas, pero que justamente debe ser llamado Biblia de San Pedro de Rodas ó de Sant Pere de Roda, segun que se prefiera la forma castellana ó catalana del nombre[8]. El otro es el Cod. Vatic. Lat. 5729, generalmente llamado Biblia de Farfa, sin que nada se sepa de su procedencia. El Cod. Lat. 6 está ya caracterizado como catalán por su procedencia de la antigua abadia de Sant Pere de Roda, y ha sido reconocido como tal por los pocos autores que de él se han ocupado[9]. La Biblia del Vaticano casi no ha sido estudiada hasta hace poco, y el único que la había examinado la tomó por italiana. El P. Stephan Beissel, que reprodujo dos páginas de la misma en sus «Vatikanische Miniaturen» la atribuyó á la Italia central como lugar de origen: sea á la abadía de Farfa misma sea al scriptórium de un convento dependiente de Monte Casino. El resume su juicio sobre el papel que esta Biblia representa en la historia del arte en las siguientes palabras: «El manuscrito es .... uno de los lazos de unión más considerables entre el arte de la época carolingia y el de la gótica. Por esto nos ofrece una de las más importantes pruebas del continuo desarrollo de una grande rama del arte italiano desde la anti-

[7] L. Delisle, Le cabinet des manuscrits de la bibliothèque nationale, Paris 1868—81, I, 414 gibt an, daß sie 1740 aus dem Nachlasse des Marschalls de Noailles gekauft worden, III, 371, daß sie von diesem in Spanien erworben worden sei. J. Villanueva, Viage literario á las iglesias de España, tom. XV, Madrid 1851 (den XV. Band hat die Academia de la Historia herausgegeben) p. 38 weiß von einer in dem Orte Rosas bestehenden Überlieferung, daß de Noailles eine Anzahl Handschriften von dort nach Paris gebracht habe, unter ihnen eine kostbare Bibel.

[8] Bibel von Rosas nennt sie S. Berger in seiner Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du moyen-âge, Nancy 1893, und ihm folgend P. Durrieu, Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et par la beauté de leur exécution d'après les notes prises à Madrid à l'exposition historique pour le 4. centenaire de Colomb in: Bibliothèque de l'Ecole des Chartes LIV, 1893 p. 292. Von Berger haben andere Autoren die Bezeichnung übernommen. Auch ich bin ihr früher (s. unten S. 5 A. 11) gefolgt. G. Swarzenski, Die Salzburger Buchmalerei, Leipzig 1908, der ohne weiter auf sie einzugehen, ihre Miniaturen als ikonographische Parallelen mehrfach erwähnt, nennt sie Bibel von Rosaz.

[9] Eingehender ist sie bisher, abgesehen von dem gleich zu erwähnenden Aufsatze von J. Pijoan und meiner Bearbeitung ihres Ezechielzyklus nur von Salvador Sanpere i Miquel, La Pintura Mig-eval Catalana, Barcelona, im Erscheinen, I, 52—70 gewürdigt worden. Die gelegentlichen Erwähnungen werden am entsprechenden Orte vermerkt werden.

[10] Vatikanische Miniaturen. Herausgegeben und erläutert von St. Beissel S. J. Freiburg i. B. 1893. Taf. XVII u. S. 29ff.

der karolingischen Zeit und jener des gotischen Stiles. Sie bietet somit eines der bedeutendsten Beweismittel für die ruhige Fortentwicklung eines großen Zweiges der italienischen Kunst aus der Antike zur Gotik." Als ich für Studien über die Ikonographie des Buches Ezechiel[11] Photographien des Ezechielzyklus der Bibel erhielt, war es mir sogleich klar, daß Beissels Ansicht unhaltbar, daß die sog. Bibel von Farfa vielmehr eine Schwesterbibel der aus Sant Pere de Roda sei. Ich habe damals eine eingehendere Untersuchung in Aussicht gestellt[12]. Diese, sogleich nach dem Erscheinen des Buches über Ezechiel im selben Frühjahr 1912 in Rom ausgeführt, stellte nicht nur den katalanischen Charakter und Ursprung der Farfa-Bibel außer Frage, sondern zeigte zugleich, was viel wichtiger war, daß wir es bei beiden Bibeln mit einem sonst in der Kunstgeschichte noch nicht bekannten höchst eigenartigen Typus zu tun haben.

Der Exeget kennt die sogenannten Katenen, d.h. Kettenkommentare, die nicht eine eigene Arbeit ihres Herausgebers darstellen, sondern durch mosaikartige Zusammensetzung von Stellen entstanden sind, die der Herausgeber aus den verschiedensten Schriften älterer Autoren genommen hat. Der Wert der Katenen besteht darin, daß sie allein uns eine Menge von Texten erhalten haben, die sonst mit den Werken, denen sie entstammen, untergegangen wären. So sind sie für die Kenntnis der altchristlichen Schriftsteller eine unschätzbare Fundgrube und ihre kritische Zerlegung und das Bestimmen ihrer Quellen ist eine zwar recht mühsame, aber notwendige und lohnende Arbeit. Etwas ganz ähnliches, so zeigte sich, wie die Katenen auf biblisch-exegetischem Gebiete, sind diese katalanischen Bibeln für die Geschichte der christlichen Kunst. Eine Menge altchristlichen und frühmittelalterlichen Bildergutes, das im übrigen untergegangen ist, läßt sich aus ihnen wiedergewinnen.

Ihre Verfertiger haben gesammelt und kopiert, was sie erreichen konnten. Die Wahrnehmung der Verschiedenheit des Stils der einzelnen Bildergruppen, die sich nicht nur aus der Verschiedenheit der Hände erklären läßt, die in Katalonien an den

güedad hasta la época del arte gótico»[10]. Cuando para los estudios sobre la iconografía del libro de Ezequiel[11] recibimos fotocopias de esta Biblia, apareció al instante, que la idea de Beissel no se podía sostener; es más que la Biblia dicha de Farfa es en realidad una hermana de la de Sant Pere de Roda. Prometimos entonces una investigación más profunda[12], investigación que pudimos hacer inmediatamente después de haber publicado el libro sobre Ezequiel en el verano de 1912. Ella no sólo estableció como hecho indudable el carácter y origen catalanes de la Biblia dicha de Farfa, sino que demostró, lo que es aún más importante, que se trata en ambas Biblias de un tipo muy singular y casi desconocido, fuera de este caso, en la historia del arte.

Cosa muy semejante á lo que se llama *cadenas* en la literatura exegética son estas Biblias en la historia del arte cristiano, como tuvimos ocasión de comprobar. El exégeta conoce hace tiempo estas *cadenas*, es decir comentarios, hechos no por el trabajo propio del editor sino componiendo á manera de mosaico pasajes de autores anteriores. Su valor consiste en conservar una cantidad de textos que de otra manera habrían desaparecido junto con las obras de los cuales han sido tomadas. Por esto el análisis de las *cadenas* y la precisión de las fuentes es un trabajo penoso pero necesario y que vale la pena. Pues lo mismo ocurre con estas Biblias. Una gran cantidad de ilustraciones bíblicas antiguas y primitivas medioevales se puede restaurar por ellas. Sus iluminadores han recogido y copiado todo lo que podían tomar. Examinando la diferencia de estilo entre los varios grupos de ilustraciones, que no se explica por la diferencia de las manos de los que las iluminaron, nos sentimos impulsados a investigar las miniaturas de estilo llamado »visigótico«, pero con más razón »mozárabe«. Entonces apareció muy claramente, que estas tampoco son otra cosa

[11] Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzrheindorf, Münster i. W. 1912. Ezechielzyklus der B. von Sant Pere de Roda, S. 203ff., der ‚Bibel von Farfa' S. 217ff., Fig. 35—40.

[12] ebenda, S. 203, A. 3.

Bibeln arbeiteten, führte zur Untersuchung der Miniaturen des sog. „westgotischen", besser wohl „mozarabischen" Stils. Dabei trat nun ganz deutlich hervor, daß auch diese in der Hauptsache nichts anderes sind als vollkommen umstilisierte Nachahmungen älterer Vorlagen. Eine mehrmalige Stilumwandlung, so vollständig wie in Spanien, hat kein anderes Land Europas durchgemacht. Denselben Bildstoff durch die verschiedenen Stilformen hindurch zu verfolgen ist aber ebenso lehrreich wie reizvoll. Von hier aus gesehen, verloren eine Reihe bisher rätselhafter Handschriften ihr Anormales. Zunächst zeigte sich der vollkommen altspanische Charakter des bis in die jüngste Zeit so viel verhandelten Ashburnham-Pentateuch. Dann ergab sich, daß die Illustration der eigenartigen Handschriften des Apokalypse-Kommentars des spanischen Priesters Beatus von Liebana aus dem Ende des 8. Jahrhunderts keine Neuschöpfung dieser oder einer späteren Zeit sein kann, sondern gleichfalls eine Sammlung von Bildern darstellt, die z. T. noch in die altchristliche Zeit hinaufreichen, und es ließ sich erkennen, daß die Urformen am treuesten in den Handschriften erhalten geblieben sind, die bisher am weitesten von ihnen entfernt zu sein schienen. Nicht minder ordnete sich die merkwürdige Bibel von San Isidoro in León v. J. 960 in diesen Entwicklungsgang ein, der von der altchristlichen Zeit über die mozarabische Stilumwandlung in die romanische Kunst führt. Alles in allem: Für Spanien, das Land, das mit der Illustration der hl. Bücher erst zögernd und ungeschickt im 10. Jahrhundert begonnen zu haben schien, von dem noch namhafte Gelehrte glauben, es habe nie eine altchristliche Illustration der Hl. Schrift besessen, fördern die katalanischen Bibeln im Verein mit den anderen genannten Handschriften einen Bilderschatz zutage, so reich und mannigfaltig, wie ihn kein anderes Land aus so früher Zeit mehr aufweist. Künstlerische Beziehungen aller Art, nach dem lateinischen Nordafrika, nach Ägypten, nach den Ländern des Ostens, Persien so gut wie Byzanz, offenbaren sich und dazu stilistische Vorgänge, die gerade für das moderne Auge den höchsten Reiz und für die moderne Forschung das stärkste Interesse besitzen. Endlich, nicht nur nach rückwärts, sondern auch nach vorwärts, zur monumentalen Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts, tun sich neue Ausblicke auf.

que copias enteramente cambiadas de estilo de modelos anteriores. El cambiar completamente algunas veces de estilo, como en España, no ha sucedido en ningun otro país de Europa. El encontrar los mismos motivos á través de las diferentes formas de estilo es una cosa tan instructiva que atrae en gran manera. Desde este punto de vista una serie de manuscritos, enigmáticos hasta hoy, perdieron su anormalidad. En primer lugar apareció el carácter completamente español del Ashburnham-Pentateuch, del cual tantos autores se habían ocupado. Además se manifestó también que la ilustración de los manuscritos, únicos en su especie, del comentario del Apocalipsis de San Beato de Liébana, no puede ser una creación del siglo VIII ó de un tiempo posterior, sino que es una colección de pinturas, que en su mayor parte remontan á la época primitiva cristiana. Hemos reconocido pués que los modelos primitivos se han conservado más fielmente en estos manuscritos que hasta hoy parecieron ser los más lejanos de los mismos. Y finalmente otro caso es el de la notable Biblia de San Isidoro de León, que se encuentra en el mismo orden de evolución. En resumidas cuentas, para España, país que parecía haber empezado la ilustración de la Bíblia de una manera lenta é inhabil en el siglo X, y del cual sabios de reputación creen que nunca había poseído una ilustración bíblica primitiva cristiana, las Biblias catalanas, junto con los otros manuscritos arriba mencionados, ponen de manifiesto un tesoro de pinturas tan rico y tan vario como no los posee ningún otro país en una época tan temprana. Se revelan relaciones artísticas de toda clase: con el Africa latina del Norte, con Egipto, con los países del Este, Persia no menos que Bizancio, y además asuntos estilísticos, que tienen el mayor atractivo para el gusto moderno y el más grande interés para la investigación actual. Finalmente, no sólo para las épocas anteriores sino que también para las épocas posteriores, se abren nuevos horizontes, especialmente para el arte monumental de los siglos XI y XII.

El proceso de la investigación tiene que adaptarse á la naturaleza del sujeto. Primeramente

Der Gang der Untersuchung wird sich der Art des Stoffes anpassen müssen. Zunächst muß Ort und Zeit der Entstehung der beiden Bibeln bestimmt werden. Dadurch wird für die weitere Arbeit eine hinreichend sichere Unterlage gewonnen werden. Dann wird der Versuch gemacht werden müssen, teils von den einzelnen Bildern und ihren Eigentümlichkeiten, teils van den Gruppen aus, die der Bilderschmuck eines ganzen biblischen Buches oder mehrerer Bücher bildet, die Fäden zu fassen und herauszulösen, die zu der vorangehenden Kunst Spaniens und der jener anderen Länder überleiten, deren Einfluß die katalanischen Bibeln zeigen. Die Ergebnisse werden zunächst vorläufig je am Ende der zusammengehörigen Gruppen, endgültig in einer Zusammenfassung am Schlusse dargelegt werden. Gleich die ikonographische Analyse der ersten Gruppe, des Heptateuch, wird zur Einschaltung einer größeren Sonderuntersuchung über jene schon genannten Handschriften Anlaß geben, deren Kenntnis für die weitere Untersuchung grundlegend ist: über den Ashburnham-Pentateuch, die Beatus-Apokalypsen und die ältere Bibel van San Isidoro in León. Es liegt im Ziel der ganzen Arbeit begründet, daß sie ihr Hauptinteresse den bildlichen Darstellungen zuwendet und die Initial-Ornamentik nur ergänzend berücksichtigt. Denn diese hängt nicht in gleichem Maße wie jene mit der altspanischen Tradition zusammen, wenn sie auch keineswegs wie die Schrift einfach vom fränkischen Norden übernommen worden ist, sondern eine Vermischung überlieferter spanischer und neuer fränkischer Formen darstellt.

es necesario investigar el tiempo y el lugar de origen de las dos Biblias. El resultado nos prestará un fundamento bastante seguro para el examen ulterior. Luego, sea de los detalles de una representación, sea de características de grupos enteros, que forman la iluminación de un libro, intentaremos recoger los hilos, que nos conducirán al arte anterior de España ó de aquellos países, cuyas influencias demuestran las Biblias catalanas. Los resultados serán expuestos provisonalmente al fin de cada grupo que constituye una unidad, y definitivamente en un resumen final. Lo que se descubre por el análisis iconográfico del primer grupo, del Heptateuco, dará ocasión para intercalar una investigación especial, fundamental para el progreso ulterior del estudio, sobre el Ashburnham-Pentateuch, los Apocalipis de San Beato y la Biblia de San Isidoro del año 960. Por el fin que nos hemos propuesto se comprende que dedicamos nuestro interés principal á la iluminación figurada y no á la ornamentación; porque ésta no procede de la tradición española como aquélla, aun cuando no sea sencillamente recibida del Norte francés como la escritura, sino que representa una mezcla de formas francesas y españolas.

Die Arbeit, in der diese Ergebnisse dargelegt wurden, lag bereits im Sommer 1913 fertig vor und war für die Veröffentlichung bereit. Mit dem Drucke wollte ich jedoch noch bis Ende 1914 warten, um vorher im Herbst 1914 durch eine Studienreise nach Spanien eine noch breitere Kenntnis der katalanischen und altspanischen Buchmalerei zu erwerben, als es mit Hilfe der Photographien möglich war, die sich hatten beschaffen lassen. Der Kriegsausbruch machte die Reise unmöglich. Schon vorher hatte ich in der Hoffnung, ein spanisches wissenschaftliches Institut zur Übernahme der Kosten einer vollständigen Herausgabe der Bibeln zu gewinnen, die Resultate meiner Studien dem ersten Kongreß für christliche Kunst, der vom 26.—30. Oktober 1913 in Barcelona stattfand, schriftlich vorgelegt[13]. Der Kriegsverlauf und sein Ausgang schienen die würdige Publikation der Bibeln in unabsehbare Ferne zu rücken und es blieb nichts übrig, als gelegentlich an anderen Stellen auf ihre Bedeutung und besonders den spanischen Ursprung des Ashburnham-Pentateuch aufmerksam zu machen[14]. Inzwischen hatte der Hinweis auf die wahre Heimat der sog. Bibel von Farfa das Interesse für diese in der Vatikanischen Bibliothek neu geweckt und zu verschiedenen Besprechungen über sie Anlaß gegeben. Zugleich zogen die Benediktiner der Vulgata-Kommission sie in den Kreis ihrer Forschung und stießen auf das nämliche Ergebnis, zu dem der Vergleich der Miniaturen führte. Ihrer Anregung verdankt, wie er mir mitteilte, der damalige Leiter der Escuela de España in Rom, J. Pijoan, der schon seit einiger Zeit den katalanischen Handschriften in Rom nachgegangen war[15], den Hinweis auf den katalanischen Charakter der Bibel. Er konnte eine sehr wichtige neue Beobachtung machen, nämlich die auffallende Ähnlichkeit einiger dieser Miniaturen mit Reliefs an der Fassade der Kirche der ehemaligen katalanischen Abtei Santa Maria de Ripoll, über die J. Gudiol im Jahre 1909 eine ganz vorzügliche Untersuchung veröffentlicht hatte[16]. Pijoan hatte die Freundlichkeit, mich darauf aufmerksam zu machen. Als Frucht seiner Arbeit erschien im Kriege im Anuari MCMXI—XII, Any IV, des Institut d'Estudis Catalans der Aufsatz: Les miniatures de l'octateuch à les biblies romaniques catalanes[17], in dem der katalanische Ursprung der beiden Bibeln besprochen und ihr Bilderschatz zu den ersten acht Büchern veröffentlicht wurde. Pijoans Aufsatz ist, wie die Literatur zeigt, die seither erschienen ist, außerhalb Kataloniens nicht recht bekannt geworden[18]. Um so mehr ist es gerechtfertigt, wenn hier in die Gesamtpublikation der beiden Bibeln auch die von ihm bereits veröffentlichten Bilder mit aufgenommen werden. Für zwei benutze ich seine Klisches, die das Institut d'Estudis Catalans bereitwillig zur Verfügung gestellt hat.

Dank eines Reisestipendiums, das der Herr Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gütigst gewährte, konnte der im Herbst 1914 vereitelte Besuch der spanischen Handschriftensammlungen in den Monaten April und Mai des Jahres 1921 nun doch noch ausgeführt werden. Damit traf das freundliche Anerbieten von Herrn Geheimrat Prof. Dr. Meyer-Lübke zusammen, die Arbeit als Veröffentlichung des romanischen Auslands-Instituts der Universität Bonn erscheinen zu lassen. Die Studien in Spanien erstreckten sich auf das Archiv der Corona d'Aragón, das Kathedralarchiv und vor allem auf die glänzende, während des Krieges geschaffene Photographiensammlung der Secció de Monuments des Institut d'Estudis Catalans in Barcelona, das Kathedralarchiv und das der Colegiata Sant Felix in Girona, das Kathedralarchiv von Vich, die Biblioteca Nacional, die der Real Academia de la Historia und das Archivo Historico in Madrid, das Kathedralarchiv und das der Colegiata San Isidoro in León und die Bibliothek des Eskorial. Für Urgell und Lleyda (Lérida) in Katalonien glaubte ich mich bei der Kürze der Zeit, die mir zu Gebote stand, mit den Photographien des Institut d'Estudis Catalans begnügen zu dürfen. Überall in den genannten Archiven und Bibliotheken habe ich ein Entgegenkommen gefunden, das überhaupt nicht größer hätte sein können und in mir die schönsten Hoffnungen für das weitere Zusammenarbeiten der deutschen und der spanischen Wissenschaft geweckt hat. Ich benutze diese Gelegenheit, um nochmals den Leitern der Archive und Bibliotheken meinen herzlichsten Dank abzustatten.

Die nähere Bekanntschaft mit den spanischen Handschriften hat das Ergebnis der früheren Studien in allem Wesentlichen bestätigt, natürlich auch viele neue Aufschlüsse gebracht. Zunächst zeigte sich, daß die beiden großen Bibeln, wenn sie auch einzigartig bleiben, so doch keineswegs gegenüber der katalanischen Kunst des 10.—12. Jahrhunderts isoliert dastehen. Dann ließ sich das Maß des Altchristlich-Altspanischen gegenüber dem Byzantinischen und dem jün-

[13] Vgl. den Bericht im Anuari V des Institut d'Estudis Catalans, p. 922ff. und in der Veu de Catalunya vom 28. Okt. 1913.

[14] Ikonographische Studien zu den Kölner Werken der altchristlichen Kunst. Zeitschrift für christliche Kunst 28 (1915) S. 111 u. A. 35, S. 118 u. A. 60; 29 (1916) S. 5 und 18, wo vom spanischen Ursprung des Ashburnham-Pentateuch gehandelt wird.

[15] Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana in: Escuela española de arqueología é historia en Roma I, Madrid 1912 und II, 1914. Von der Bibel von Farfa ist dort noch nicht die Rede.

[16] Josep Gudiol, Iconografia de la portada de Ripoll in: Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, Any XIX (1909) nr. 171—174.

[17] p. 475—507.

[18] Von den katalanischen Forschern haben die Herausgeber von L'Arquitectura romànica a Catalunya, J. Puig y Cadafalch, A. de Falguera, J. Goday, Barcelona 1909 ff. in dem 1920 erschienenen 3. Bande bei der Besprechung des Portals von Santa Maria de Ripoll p. 815—848 die Arbeit Pijoans benutzt; Pijoan selbst verwertet sie wieder in seiner Historia del Arte II, Barcelona 1915, p. 308.

geren orientalischen Zuwachs schärfer bestimmen, und die Formprobleme traten ganz anders hervor, als sie sich vorher erkennen ließen. Vor allem wurde es klar, daß das ganze Problem des Auslebens der altchristlichen Kunst in Spanien, zu dem, wie oben gesagt wurde, die beiden Bibeln der Schlüssel sind, nach einer eingehenden Bearbeitung verlangt. Ich selbst hoffe, weitere Beiträge, zunächst über die Beatus-Kommentare zur Apokalypse und zur Bibel von San Isidoro in León von 960, in nicht zu ferner Zeit folgen lassen zu können. Ich freue mich, daß es mir möglich war, auch von diesen Handschriften eine Anzahl Miniaturen hier abbilden zu können. Im ganzen hat so die Reise zu einer beträchtlichen Erweiterung und teilweisen Umarbeitung geführt.

Die Photographien der Bibel von Sant Pere de Roda konnte Herr Geheimrat Prof. Dr. P. Clemen mir zur Verfügung stellen, der sie seinerseits der besonderen Liberalität und ausgezeichneten Freundlichkeit des Herrn Jacques Doucet in Paris verdankt. Herrn Doucet sei auch hier der wärmste Dank ausgesprochen. Die Aufnahmen der sog. Bibel von Farfa stammen vom † Grafen Adalb. zu Erbach-Fürstenau. Die Abzüge hat mir im Jahre 1913 das preußische historische Institut in Rom gütigst besorgt. Auch dafür sowie der Leitung der Vatikanischen Bibliothek für die Erlaubnis zur photographischen Aufnahme sei an dieser Stelle der Dank wiederholt. Für einen weiteren Teil der Aufnahmen oder vielmehr für die kostenlose Herstellung und Überlassung aller von mir erbetenen Abzüge von Aufnahmen und Klisches der Secció de Conservació de Monuments bin ich dessen Leiter, Herrn Jeroni Martorell, und dem Vorsitzenden des Institut d'Estudis Catalans, zugleich Präsidenten der Mancomunidad, Herrn J. Puig y Cadafalch verpflichtet, für Aufnahmen nach Handschriften des Archiu de la Corona d'Aragón dessen Direktor Ferran Valls Taberner, für mehrere Photographien und freundliche Auskünfte Herrn J. Pijoan und für manchen gütigen Dienst meinen spanischen Freunden Mossen J. Gudiol, Dr. Segismundo Cunill und Dr. Miguel Vilatimó in Vich, Dr. A. Griera in Barcelona und Dom Ant. Tobella O. S. B. in Montserrat, sowie den Herrn Jordi Rubió, Francisco und Jeroni Martorell und Macario Golferichs vom Institut d'Estudis Catalans. Dem Verleger aber, Herrn Kurt Schröder, gebührt hohe Anerkennung dafür, daß er allen Schwierigkeiten der Gegenwart zum Trotz das Werk in einer solchen Form hat erscheinen lassen, die auch in der Vorkriegszeit nicht besser hätte sein können.

Zu den Abbildungen sei noch bemerkt: Die Klisches zu Fig. 92, 95 und 96 (fol. 19^{v}, 45 und 45^{v} der Rod.B.), ferner zu Fig. 93, 94 und 97 (fol. 208, 208^{v} und 209 der Rip.B.) und Fig. 33 hat die Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung zu Münster in Westf., aus dem oben S. 5 erwähnten Buche des Verfassers überlassen. Daß die Vorlagen zu allen Abbildungen nach der Rod.B. auf die von Herrn Jacques Doucet gütigst zur Verfügung gestellten Photographien beruhen, wurde oben bereits erwähnt. Von den Abbildungen nach Miniaturen der Rip.B. sind Fig. 1 und 26 (fol. 1 und 95) mit Benutzung von Klisches des Institut d'Estudis Catalans aus dem oben S. 8 erwähnten Aufsatze von J. Pijoan hergestellt. Fig. 23—25, 29, 37, 41, 42, 44, 52, 61, 62 und 183 sind nach den von Herrn A. Mas in Barcelona für das Institut d'Estudis Catalans hergestellten Photographien mit Erlaubnis des Präsidenten des Instituts, Herrn J. Puig y Cadafalch, Fig. 30, 36, 39, 40, 45, 48—50, 58—60, 63—66, 154, 168—172 und 205 nach Aufnahmen des Herrn Photographen A. Gil in Madrid, die dieser zumeist gleichfalls für das Institut d'Estudis Catalans gemacht hat, hergestellt. Die Aufnahmen zu Fig. 27, 33, 35, 38, 43, 46, 47, 51, 55—57, 167 stammen von Berthaud F^{res} in Paris, die zu Fig. 152 und 200 verdanke ich der Güte von Mossen J. Gudiol in Vich. Die zu Fig. 198, 200, 202, 204, 209 hat Herr A. Mas für mich gemacht. Fig. 174 habe ich nach dem Lichtdruck bei Beer (s. unten S. 14 A. 33) reproduziert; Fig. 28, 31 und 32 sind nach der Publikation von O. v. Gebhardt (s. unten S. 29 A. 7). Fig. 157—164 liegen Aufnahmen des Institut d'Estudis Catalans, Fig. 54, 67—78, 82, 153, 155, 156, 165, 166 liegen eigene Aufnahmen des Verfassers zu Grunde. Fig. 179 und 181 sind nach Art von Fig. 176 mit Schrift zu denken; sie ist bei der Klischierung infolge eines Irrtums abgedeckt worden.

1. Kapitel.

Die Bibel aus Sant Pere de Roda.

Beschreibung.

Die Bibel Cod. Lat. 6 der Pariser Nationalbibliothek, von jetzt ab kurz mit Rod.B. bezeichnet, hat ein Format von 48 : 33,5 cm. Sie hat jetzt vier Bände von je 110, 179, 164, 108 Blättern, die in 3 Kolumnen von je 50—51 Zeilen beschrieben sind. Ehemals war sie einbändig; denn Band II fol. 1 enthält eine Miniatur, die mit einer andern der letzten Seite von Band I zusammengehört. Die Bibel ist weder von einer Hand geschrieben noch von einer illustriert worden. Bereits im ersten Bande ist der Wechsel der Schreiberhände deutlich zu erkennen[1]. Ebenso wechseln die Hände im zweiten Bande; der Korrektor der Proverbien fol. 91 scheint der Schreiber des ganzen dritten Bandes, des am besten geschriebenen zu sein; während der vierte Band für sich wenigstens drei Schreiber aufweist[2]. Der Schluß von Apoc. 21, 14 an fehlt. Die Reihenfolge der Bücher ist: Heptateuch[3], Ruth, Königsbücher, Paralipomenon, B. d. Weish. u. salom. Bücher, Psalmen, Propheten, Esther, bis Kap. 12 einschließlich, Esdras und Nehemias, danach die Confessio Esdrae (4. Esdr. VIII, 20—36), Job, Esther nochmals und zwar ganz und wie das erste Mal mit dem Texte der Vulgata, Tobias und Judith, beide zweimal, zunächst nach der Vulgata, dann nach einer älteren spanischen Version, die aus mehreren wichtigen Handschriften bekannt ist, von denen gleich zu reden sein wird, Makkabäer, Jesu Sirach, Evangelien, Apostelgeschichte, kath. Briefe, Paulinen, Apokalypse.

Viele Bücher sind am Anfange, einzelne auch am Schlusse mit Miniaturen geziert. Diese sind sehr ungleich. Teils sind es Feder-Umrißzeichnungen, die dann mit leichter Farbe ziemlich roh ausgefüllt worden sind, teils sind es lediglich Federzeichnungen. Diese letzteren sind im 3. Bande nur Linienzeichnungen, während einer der Miniatoren des 4. Bandes den Versuch gemacht hat, sie wenigstens leicht zu schattieren. Manche Bilder sind sehr ungeschickt ausgeführt, manche direkt roh. Andere, so besonders die des 3. Bandes, verraten in ihren ruhigen Formen den Einfluß guter Vorbilder, einzelne des 4. Bandes sogar ein verfeinertes künstlerisches Empfinden. Die Illustration im ganzen ist ausgezeichnet durch einen künstlerischen Wagemut, der vor nichts zurückschreckt, wenn es gilt, Bewegungen und Gebärden darzustellen. Nicht selten gelingen dem Zeichner dabei Gestalten von großer Lebendigkeit, wie etwa Barak und Debora, Bd. I fol. 99^{v} (Fig. 16).

---

[1] Ich kann die verschiedenen Hände nur noch nach meinen Photographien feststellen, sie also nicht genau und vollständig kennzeichnen. Die feine Schrift mit den weich gerundeten Buchstaben — man beachte z. B. den unteren Teil des g —, die tom. I. fol. 1ff. zu finden ist, macht fol. 73 einer anderen, weniger feinen, diese anscheinend fol. 88 einer noch gröberen Platz.

[2] Die Angaben, die Salvador Sanpere i Miquel, La Pintura Mig-eval Catalana, I, 52ff. macht, berücksichtigen den Wechsel der Schreiber gar nicht, obwohl Sanpere i Miquel sich die Frage vorlegt, ob Schreiber und Künstler dieselben gewesen seien. Nach S. Berger, Histoire de la Vulgate, p. 400 könnte es scheinen, als ob nur zwei Schreiber an dem großen Werke tätig gewesen wären.

[3] Ich wähle die Bezeichnung Heptateuch, weil die Zusammenfassung der 7 ersten Bücher im Gegensatz zum Oktateuch des Ostens in katalanischen Bibelhandschriften häufig gewesen ist. Vgl. w. u. den Katalog der Handschriften von Santa Maria de Ripoll.

Die Beschreibung einer kunstgeschichtlich bedeutsamen alten Bibelhandschrift darf am Texte nicht achtlos vorübergehen. Denn er kann über die Vorbilder, denen sie gefolgt ist, vielleicht Wichtiges aussagen. Deshalb sei der Beschreibung der Rod. B. das Nötigste über ihren Text angefügt. Daß gerade die spanischen Bibelhandschriften als Zeugen eines alten, teilweise der Vulgata vorangehenden Textes von hervorragender Bedeutung sind, ist bekannt. Die päpstliche Kommission zur Revision der Vulgata hat auch deshalb ihnen ihr besonderes Interesse zugewandt. Leider hat sie ihre Forschungsergebnisse noch nicht veröffentlicht[4]: Wir sind daher im wesentlichen noch auf die Histoire de la Vulgate von S. Berger angewiesen[5]. Die vatikanische Bibel hat Berger nicht gekannt; aber der Bibel von Sant Pere de Roda, oder wie er sagt der Bible de Rosas, widmet er seine Aufmerksamkeit. Nach Berger[6] geht der stark eigenartige spanische Bibeltext zurück auf Sevilla, die Stadt des hl. Isidor, und hat seinen ältesten Zeugen im Codex Toletanus 2, 1 der Madrider Nationalbibliothek vom Ende des 8. Jahrhunderts[7]. Neben ihm steht der Codex Cavensis der Abtei La Cava dei Tirreni bei Salerno aus dem 9. Jahrhundert[8]. An Illustrationen hat der Codex Toletanus vor den Büchern des Michaeas, Nahum und Zacharias Bilder dieser Propheten, rohe Zeichnungen, deren Stil fast an assyrische Reliefs erinnert[9], und einige Kanonbögen mit den Evangelistensymbolen des Lucas und Johannes, die Bibel von La Cava Incipit- und Explicit-Ornamente und Kanonbögen[10].

Von dem Sevillaner Text sind zwei Gruppen abhängig. Die stärkste ist die des alten Königreiches León und des oberen Ebrotales. Ihr gehören die sog. zweite Bibel von Alcalá der Universitätsbibliothek von Madrid (No. 32) von ca. 900[11], eine Bibel aus San Millan de la Cogolla (bei Logroño im oberen Ebrotal) in der Real Academia de la Historia in Madrid (No. 20) aus dem 9.—10. Jahrhundert[12], die Bibel Cod. 6 der Kathedrale von León aus dem Kloster der hl. Cosmas und Damian von Albarez aus dem Jahre 920[13], die Bibel des Kollegiatstiftes San Isidoro zu León, der sog. Codex gothicus Legionensis, vom Jahre 960[14], die Bibel A. 2 der Nationalbibliothek zu Madrid aus San Juan de la Peña bei Saragossa aus dem 11. Jahrhundert, ebenda die Bibel 2, 2 der Kathedrale von Toledo aus dem 11. Jahrhundert, die Bibel von Huesca — zu Bergers Zeiten noch im Museo arqueológico zu Madrid — aus dem 12. Jahrhundert, die sog. dritte

[4] Der zweite Bericht der Vulgata-Kommission, Rom 1911, erwähnt S. 9—11 nur die Reise und die besuchten Bibliotheken, nicht einmal die verglichenen Handschriften.

[5] S. oben S. 4 A. 8. [6] p. 8ff.

[7] So datiert mit Hartel-Loewe, Bibliotheca Patrum Latinorum Hispaniensis — Sitzungsber. der Kais. Ak. d. Wiss. CXII, Wien 1886, S. 689ff., Ewald-Loewe, Exempla Scripturae Visigoticae, Heidelberg 1883, pl. IX, Berger, Hist. de la Vulg. p. 14 neuerdings auch E. A. Loew, Studia palaeographica, a contribution to the history of early Latin minuscule and to the dating of Visigothic MSS, (Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Ak. d. Wiss., Philos. philol. u. hist. Kl. 1910, Abh. 12) S. 57 (saec. VIII ex. ut vid.), dem C. U. Clark folgt: Collectanea Hispanica (Transactions of the Connecticut Academy of Sciences 24, Sept. 1920), Paris 1920, p. 45, während M. Gómez-Moreno (s. oben S. 1 A. 3) p. 358 an der schon von Hartel-Loewe berichtigten falschen Auffassung der Besitzer- (nicht Schreiber-) Notiz festhält, nach der die Bibel erst 988 geschrieben worden wäre.

[8] Nach der Mitte des 9. Jahrhunderts nach E. A. Loew, S. 62, womit im wesentlichen die früheren Autoren übereinstimmen, während Gómez-Moreno, p. 357 sie dem 10. Jahrhundert zuweist.

[9] Vgl. Gómez-Moreno, p. 358f. u. Lám. XXVI (Lámina-Tafel) sowie ein Fisch-Vogel-Initial Fig. 191.

[10] Beschrieben von Bernardo Gaetani d'Aragona im Appendix des Vol. I. des Codex Diplomaticus Cavensis, Neapel 1873 mit 2 Faksimiles. Vorher bereits ein Faksimile bei Silvestre, Paléographie universelle III pl. 141 und neuerdings zwei Seiten in Lichtdruck bei Clark pl. 13 u. 14; vgl. s. Text p. 134f. und E. A. Loew S. 62. Loew nennt die Handschrift: by far the finest product of Spanish penmanship and book-decoration known to me.

[11] Nach Loew S. 62 ‚saec. IX ut vid'.

[12] So nach der neuesten Untersuchung der Handschrift durch Loew, S. 65. Die früheren Datierungen schwankten zwischen dem 8. und 10. Jahrhundert. Faks. bei Ewald-Loewe, Exempla pl. XXV.

[13] Vgl. jetzt Zacarías García Villada S. 7 Catálogo de los códices y documentos de la catedral de León, Madrid 1919, p. 35ff., Clark p. 35 u. Text zu pl. 25, Gómez-Moreno, p. 361. Die Bibel ist durch die Schreibernotiz nach Herkunft u. Entstehungsjahr gesichert. Abb. der neutest. Bilder fol. 201^{v} (unsere Abb. 155 nach eigener Photographie) und des Matthäus-Symbols fol. 202 und einer Seite des Kanontextes bei Gómez-Moreno Lám. CXXVIII. Die Evangelistensymbole erinnern an irische Buchmalereien in der vollständigen Auflösung der menschlichen Formen.

[14] S. den bes. Abschnitt über diese Bibel, Kap. II, 3.

Bibel von Alcalá in der Universitätsbibliothek zu Madrid (No. 33 u. 34) aus dem 12.—13. Jahrhundert und die Abschrift des Codex Legionensis an, die im Jahre 1162 in San Isidoro gefertigt wurde und heute noch wie ihre Vorlage einen Schatz des Archives dieser Kirche bildet.

Abgesehen von Kanonbögen, Evangelistensymbolen und dem beliebten Kreuz von Ovieto ist der Miniaturenschmuck aller dieser Bibeln außer denen in León nur ornamental. Die Bibel der Kathedrale von León hat nach dem Johannesevangelium fol. 201^{v} in einem Rahmen vier übereinander gestellte Bilder, deren Zusammenhanglosigkeit schon beweist, daß der Maler sie aus Vorlagen gesammelt hat[15]. In der zweiten Bibel von San Isidoro vom Jahre 1162 haben wir den hochinteressanten Fall der Kopie des gesamten Bilderschmuckes einer älteren Bibel, der von 960, unter entsprechender Umstilisierung vor uns. Diese, die Bibel von 960, ist neben den katalanischen Bibeln die wichtigste spanische illustrierte Handschrift der heiligen Bücher. Ihr Text und seine Marginalien sind von den Forschern in ihrer großen Bedeutung anerkannt worden, und, wie ich höre, steht eine Publikation der Marginalnotizen durch die Vulgata-Kommission bevor. Ihr Bilderschmuck harrt noch des Bearbeiters. Ich hatte Gelegenheit, die Bibel einzusehen und zahlreiche photographische Aufnahmen zu machen. Im Verlaufe dieser Arbeit werde ich noch oft auf sie zurückkommen. Hier sei nur erwähnt, daß sie Illustrationen enthält zu einzelnen Büchern des Pentateuch, zu Josue, den Büchern Samuels und der Könige, Job, Jeremias und Daniel; dazu einige „Autorenbilder".

Das Alter des Leoneser Textes geht daraus hervor, daß er schon im 7. Jahrhundert jenseits der Pyrenäen an der Loire nachzuweisen ist, wohin er von Spanien aus gelangte. Die erhaltenen spanischen Bibeln sind also relativ späte Zeugen dieser Textesgestalt.

Berger bildet eine zweite Gruppe aus den kastilischen Bibeln und der katalanischen, die uns hier beschäftigt. Die kastilischen — erste Bibel von Alcalá in der Madrider Universitätsbibliothek (No. 31) vom 9. Jahrhundert[16] —, und die mit Miniaturen geschmückte Bibel von Avila in der Madrider Nationalbibliothek aus dem 13. Jahrhundert[17] geht über Toledo auf den altsevillanischen Text zurück.

Der Rod.B., die für Berger noch die einzige Vertreterin des reinen katalanischen Typus war, sind durch die Arbeiten der Bibelkommission außer der ‚Farfabibel' noch mehrere etwas jüngere katalanische Bibeln zugesellt worden[18]. Unzweideutige Züge verraten ihre spanische Abstammung, vor allem der isidorianische begleitende Apparat, d. h. die Vorreden aus den Prooemia in libros veteris ac novi testamenti des spanischen Kirchenlehrers von Sevilla und die Abschnitte aus De ortu et obitu patrum. Nicht mit Unrecht hat Berger gerade unsere Bibel eine „bibliothèque isidorienne" genannt[19]. Mit der kastilischen Gruppe verbindet sie der Doppeltext von Esther, Judith und Tobias und der in der Confessio Esdrae erhaltene Rest des 4. Buches Esdras. In der Reihenfolge der Bücher schließt sie sich mit der Bibel der Kathedrale von León, der Bibel von La Cava und dem Codex gothicus Legionensis, seiner Kopie und der Bibel von Huesca der auch von wichtigen außerspanischen Handschriften vertretenen vetus translatio

[15] Die neutestamentlichen Szenen sind durch die Beischriften bezeichnet: Maria cum Gabriel; Maria cum Ihū; Cum Ihs̄ inluminat cecum; Cum Ihs̄ loquitur cum muliere Samaritana. Sie enthalten jedesmal nur die beiden angegebenen Personen. Die zweite Szene scheint auf einen apokryphen Bericht zurückzugehen, da Jesus nicht etwa auf dem Schoße der Mutter als Kind, sondern mit ihr im Gespräch dargestellt ist.

[16] Loew, S. 61.

[17] Paul Durrieu, Manuscrits d'Espagne (s. oben S. 4, A. 8) erwähnt sie p. 242 und schreibt sie dem 11. Jahrhundert („anscheinend") zu, während Berger p. 24 sie dem Anfang des 13. Jahrhunderts zuweist, wie auch Rud. Beer, Handschriftenschätze Spaniens. Bericht über eine ... in den Jahren 1886—1888 durchgeführte Forschungsreise (in Bd. CXXIV, CXXV, CXXVI, CXXVIII, CXXIX, CXXXI der Sitzungsberichte der phil. hist. Kl. der Kais. Ak. d. Wiss. zu Wien), zusammen als Separatdruck (den ich benutze) Wien 1894, sie S. 304 wohl noch richtiger dem 13.—14. Jahrhundert zuweist, dazu aber bemerkt: Interessante Miniaturen älteren Stils. Die Meinung von Durrieu, daß ihre Miniaturen mit denen der Rod.B. Ähnlichkeit hätten, ist ganz irrig. Sie scheinen überhaupt nicht aus spanischer Tradition zu stammen.

[18] Von Pijoan, Anuari IV, 477 offenbar auf Grund persönlicher Information erwähnt.

[19] S. Berger, Les préfaces jointes aux livres de la Bible dans les manuscrits de la Vulgate in: Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions, Paris 1904; vgl. Pijoan p. 477.

an, die älter ist als die Vulgata[20]. So steckt in den katalanischen Bibeln, mag auch der Text im wesentlichen der revidierten Vulgata angepaßt sein, doch noch ein gutes Stück altspanischer Tradition, ein Fingerzeig auch für den bildlichen Schmuck.

Überlieferungsgeschichte.

Die Rod.B. stammt aus dem heute in Ruinen liegenden Kloster des hl. Petrus, das sich ehedem auf einer Halbinsel am südlichen Fuße der Pyrenäen erhob, wo heute noch das Städtchen Rosas liegt[21]. Wenn Sanpere i Miquel Recht hat, daß die tom. III fol. 39 eingetragene Kopie einer Bulle Innocenz II. zu Gunsten von Sant Pere de Roda vom 5. Dezember 1130 dem 12. Jahrhundert angehört[22], so war sie bereits in diesem Jahrhundert Eigentum der Abtei. Als in den Kriegen Ludwigs XIV. das Kloster, wie früher schon oft, die Gefahr seiner Lage in der Nähe der Grenze auskosten mußte, war es eine Zeitlang ohne Mönche. Damals gelangte die Bibel in den Besitz des Marschalls de Noailles[23].

Die Frage, ob die Bibel auch in Sant Pere de Roda entstanden sein wird, wird erst später behandelt werden können. Hier sei nur noch über die Geschichte des Klosters, die übrigens noch sehr wenig erhellt ist, das Notwendige gesagt. Sant Pere de Roda scheint im 9. Jahrhundert gegründet worden zu sein. 943 machte es sich mit Hilfe König Ludwigs IV. von Frankreich von der Oberhoheit der Abtei San Esteban de Bañolas frei[24]. Die Besitzungen, die ihm 982 König Lothar II. bestätigte[25], waren so zahlreich, daß Villanueva, der einzige, der bisher einen brauchbaren Abriß der Geschichte des Klosters in seinem Viage literario gegeben hat, annimmt, schon deshalb müsse wenigstens ein Jahrhundert des Bestehens vor diesem Jahre vorausgesetzt werden. Der Sohn eines eifrigen Gönners des Klosters, eines Tassio, der 943 als unus ex prioribus bei Ludwig IV. die Freiheit von San Esteban de Bañolas und darauf auch die unmittelbare Unterordnung unter Rom persönlich erreichte[26], wurde Abt: Hildesindus, 947 bis 991. Seit 982 erscheint er auch als Bischof von Elna. Das Kloster muß schnell emporgeblüht sein. 1008 erscheint es in Gebetsverbrüderung mit dem bedeutendsten Kloster der spanischen Mark, Santa Maria de Ripoll[27]. Als 1022 die neue Kirche eingeweiht wurde, assistierte dem Metropoliten von Narbonne, Wifred, der die Konsekration an Stelle des Diözesanbischofs Petrus von Girona vornahm, Oliva, der große Abt von Santa Maria de Ripoll[28]. In der Folge wurde Sant Pere de Roda durch seinen Reliquienschatz und durch ein mit großen Ablaßprivilegien ausgestattetes Fest berühmt, das bis zum Jahre 1697 gehalten wurde und zahlreiche Pilger aus Spanien und Südfrankreich anlockte[29]. Woher die España sagrada die

[20] Berger, p. 303 u. 384.

[21] Über die Geschichte des Klosters s. España sagrada, tomo XLIII (bearbeitet von Antolín Merino u. José de la Canal) Madrid 1819, p. 347—355; Jaimé Villanueva, Viage literario á las iglesias de España, tomo XV, Madrid 1851, p. 36—52 und die Appendices, sowie die Angaben und Urkunden der Marca Hispanica sive Limes Hispanicus, hoc est Geographica et historica descriptio Cataloniae, Ruscionis et circumjacentium populorum, auctore Petro de Marca, Parisiis 1688. Der Name des Klosters lautet nicht immer gleich: Roda, Rosa, Rodas, de Rodis, gewöhnlich einfach Monasterium Sancti Petri Rodensis (auch Rosensis). Eine Beschreibung des jetzigen Zustandes gibt Antoni de Falguera, Monestir de Sant Pere de Roda, in: Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya XV, 289—300, 321—331, 370—376. Die erhaltenen baulichen und plastischen Einzelheiten behandeln je an den betr. Stellen Puig y Cadafalch u. Gen., L'Arquitectura romànica III, 531 u. Fig. 740 (Turm) 680, 708f. u. Fig. 995, 996, 999, 1000, 1035, 1045, 1061 (Kapitäle).

[22] Berger begnügt sich damit, von einem sehr sorgfältigen Faksimile der Urkunde zu sprechen, S. 24.

[23] Villanueva, p. 38. [24] Die Urkunde s. Marca. App. LXXIX.

[25] Marca App. CXXX, Villanueva XV, App. XIV; Recueil des Actes de Lothaire et de Louis V rois de France (954—987) par L. Halphen et F. Lot, Paris 1908, no. 11

[26] So besagt die Grabinschrift, die Marca, col. 398 mitgeteilt wird: ... Qui auxiliante deo hanc in caput erexit. Sedem Ronanum adidit et decretum accepit. Francorum regem petiit et preceptum adiunxit.

[27] Villanueva, p. 47. [28] Die Konsekretionsurkunde Marca App. CXCIV.

[29] Der Reliquienschatz enthielt nach einem Verzeichnis des 15. Jahrhunderts, das Villanueva XV, App. VIII abdruckt, das Haupt des hl. Petrus, einen Arm desselben, seine Kette von Jerusalem, ferner Reliquien der Apostel Paulus, Andreas, Mathias, Bartolomäus, Philippus und Jakobus, von Maria Magdalena und Stephanus, vom Kreuz, Schweißtuch, von der Geißelsäule Christi usw. Paulus und Andreas erscheinen mit dem hl. Petrus in mehreren Urkunden als Patrone des Klosters.

Angabe nimmt, daß das Kloster ehedem nur für elf Mönche bestimmt gewesen sei[30], kann ich nicht feststellen. Von den alten Handschriften fand Villanueva nur noch Urkunden vor. Die ehedem „so berühmte" Bibliothek war gänzlich untergegangen[31]. Damals hatten die Mönche ihr altes Kloster abermals und diesmal endgültig verlassen, da ein königlicher Erlaß vom 24. Sept. 1798 der von Frankreich her drohenden Kriegsgefahr wegen die Verlegung nach Vilasacra bei Figueras angeordnet hatte. Im Jahre 1805 folgte die Verlegung nach Figueras selbst[32].

Leider sagt Villanueva nicht, woher er die Kunde von einer „biblioteca tan celebrada" hat. Die veröffentlichten Urkunden handeln nur von Besitz und Privilegien, enthalten aber nichts, was von der literarischen Tätigkeit im Kloster uns ein Bild gäbe. Es ist daher zur Zeit unmöglich, mit Sicherheit zu sagen, ob Sant Pere de Roda die Voraussetzungen zur Herstellung der großen Bibel besaß, die seinen Namen verewigt. Wahrscheinlich ist es von vornherein nicht, da eine ziemlich bedeutende Sammlung von Vorlagen den Illustratoren zu Gebote stehen mußte, wie wir sie dort wohl kaum annehmen können. Die Untersuchung des Bilderschatzes selbst wird das noch klarer herausstellen. Wohl aber leiten — das sei hier schon bemerkt — gerade kurz nach der Zeit, in der wir uns die Rod. B. entstanden denken müssen, Beziehungen hinüber zu dem literarisch bedeutendsten Kloster des alten Katalonien, Santa Maria de Ripoll.

Zeit der Entstehung.

Die Handschrift gibt über die Zeit ihrer Entstehung, abgesehen von der oben erwähnten Eintragung, selbst nur durch den Charakter ihrer Schrift und ihrer Miniaturen Aufschluß. Von den Miniaturen soll erst später gehandelt werden. Die Schrift weist unsere Bibel der Zeit um 1000 zu. In der Mitte des 10. Jahrhunderts begann in Katalonien die fränkische Minuskel vorzuherrschen und die westgotische Schrift zu verdrängen, die im übrigen Spanien bis tief ins 11. Jahrhundert ihre Stellung behauptete. Der Übergang erfolgte zwar in Katalonien langsamer, als man früher annahm, wie R. Beer gezeigt hat[33]. Noch in einer Handschrift des Jahres 1065 aus dem Skriptorium von Ripoll finden sich westgotische Reste. Die Rod. B. scheint von diesen ganz frei zu sein. Nur tom. III fol. 1 col. 2 finde ich in den mir zu Gebote stehenden Photographien ein a übergeschrieben, das vielleicht das offene westgotische a wiedergibt. Auch sprachlich ist die Bibel von den Eigentümlichkeiten des westgotischen Lateins fast frei[34]. Berger[35], Sanpere i Miquel[36] und Pijoan[37] neigen dem 10. Jahrhundert zu und treffen darin mit Molinier[38] und Labarte[39]

[30] A. a. O. p. 348.

[31] p. 38: „De la biblioteca tan celebrada nada ha quedado." Die Mitteilung von de Bruyne im 2. Bericht der Vulgata-Kommission S. 9, daß er in einem Schranke der Kathedrale von Lérida die Handschriften von Roda gefunden habe, die de Bruyne selbst offenbar auf unser Sant Pere de Roda bezieht, trifft nach persönlichen Informationen leider nicht zu. Es sind Handschriften aus Roda in Aragonien.

[32] Villanueva p. 37. Ob und wo sich in Spanien noch Urkunden von Sant Pere de Roda finden, ist nicht bekannt. Ein Teil ist jedoch im 18. Jahrhundert mit nach Frankreich gewandert und findet sich in der Pariser Nationalbibliothek, Vol. 321 u. 348 der Sammlung Moreau; s. Delisle, Le cabinet des manuscrits I, 566.

[33] R. Beer, Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll I (3. Abh. des 155. Bandes der Sitzungsberichte der phil. hist. Kl. der Kais. Akad. der Wiss.) Wien 1907, S. 34/35. Villanueva VIII, 41 f. hatte noch aus dem rein westgotischen Schriftcharakter des Cod. 49 von Ripoll den irrigen Schluß gezogen, er müsse aus einer anderen Gegend stammen. Die fränkische Minuskel begann bereits bald nach der Mitte des 9. Jahrhunderts in Katalonien beliebt zu werden. Über das allmähliche Eindringen von einzelnen ihrer Buchstaben siehe Pere Pujol i Tubau, De paleografia visigòtica a Catalunya: El Còdex de l'Apocalipsi de Beatus, de la catedral de Urgell, Butlletí de la Biblioteca de Catalunya IV, 1917, 6ff.

[34] Eine Zusammenstellung der westgotischen Charakteristika gibt Delisle, Manuscrits de l'abbaye de Silos acquis par la bibl. nat.: Mélanges de Paléographie et de Bibliographie, Paris 1880, p. 56; mit neuen Datierungskriterien E. A. Loew (s. oben S. 11, A. 7). Ihm folgt neuestens Clark a. a. O. p. 75ff.

[35] A. a. O. p. 24: Elle paraît remonter au Xe siècle.

[36] A. a. O. p. 60. [37] A. a. O. p. 476.

[38] A. Molinier, Les manuscrits et la miniature (Bibliothèque des merveilles), Paris 1892, p. 176.

[39] J. Labarte, Histoire des arts industriels, Paris 1873, II, p. 213. Weder Labarte noch Molinier gehen näher auf die Frage ein.

zusammen, während Delisle[40], Tikkanen[41] und Dieulafoy[42] das 11. Jahrhundert annehmen, der letzte sogar das Ende des 11. Jahrhunderts. Ich möchte auf die Frage erst im Zusammenhange mit der ‚Farfabibel' eingehen.

[40] Le cabinet des manuscrits I, 414.

[41] J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung, besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst (Acta Societatis Scientiarum Fennicae, tom. XVII), Helsingfors 1889, S. 123. T. nennt die Bibel: Bibel aus Noailles. Seine kurzen Bemerkungen, die er, offenbar ohne Bd. II—IV gesehen zu haben, mit dem Satze schließt: „Die Fortsetzung der Handschrift ist nur spärlich illustriert, die Bilder sind ohne Interesse" (!), sind ebenso wertlos, wie das Schlußurteil falsch ist!

[42] Marcel Dieulafoy, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal (Übersetzung aus dem Französischen), Stuttgart 1912, S. 136. Dieulafoy scheint zu glauben, daß erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts die karolingische Minuskel Katalonien erobert habe.

2. Kapitel.

Die Bibel aus Santa Maria de Ripoll (sog. Farfabibel).

Dem Katalog der Vatikanischen Bibliothek folgend hat Stephan Beissel den Cod. Vat. lat. 5729 unter dem Namen Biblia monasterii Farfensis in seinen Vatikanischen Miniaturen kurz beschrieben und so bekannt gemacht. Weshalb der Katalog sie zu der berühmten Abtei in den Sabiner Bergen in Beziehung setzt, darüber gibt weder er Auskunft, noch besteht sonst eine Überlieferung. In der Handschrift selbst ist keinerlei Vermerk über ihren Ursprung enthalten. Ich will sie, dem Folgenden schon vorgreifend, nach ihrer Herkunft aus Ripoll mit Rip. B. bezeichnen.

Beschreibung.

Mit ihrem Format von 55 : 37,7 cm übertrifft sie die Rod. B. noch an Größe. Wie diese ehedem, so ist sie heute noch einbändig. Mit ihr teilt sie die Einteilung der Seiten in 3 Kolumnen, während natürlich die Zahl der Zeilen etwas größer (56—60) ist.

Über die katalanische Art ihres Textes genügen heute wenige Worte, zumal nachdem das Ergebnis der vergleichenden Studien der Bibelkommission zwar noch nicht veröffentlicht, aber doch bekannt geworden ist. Der isidorianische Apparat findet sich in ihr wieder. Echt spanisch ist das Vorkommen des Prooemium des Peregrinus und der Canones des Priscillian an der Spitze der paulinischen Briefe[1]. Die Listen der Kapitel vor den einzelnen Büchern entsprechen denen der Rod. B.

Die Reihenfolge der Bücher ist: Heptateuch, Ruth, Könige, Paralipomenon, Job, Propheten, Psalmen, Weisheit und „salomonische Bücher", Jesu Sirach, Esdras und Nehemias, Esther, Tobias, Judith, Machabäer, Evangelien, Apostelgeschichte, kath. Briefe, Paulinen, Apokalypse. Sehen wir von der oben schon erwähnten Voranstellung des Buches Job vor die Prophetenbücher, der Anreihung von Jesu Sirach an die salomonischen Bücher und dem Fehlen der Doppeltexte ab, so haben wir im ganzen die Ordnung der Rod. B wieder[2].

Wie in der Rod. B. so gehen auch in der Rip. B. den einzelnen Büchern, jedoch nicht allen, Illustrationen in größerer oder geringerer Anzahl voran. Sie wird gleich der Rod. B. fol. 1a durch den Brief an Paulinus mit einem fast gleichen F-Initial eröffnet. Was ihr aber auf den ersten Blick einen besonderen Charakter gibt, das ist die größere Verschiedenheit der Miniaturen untereinander, sowohl was die Linienführung als was den Auftrag der Farben angeht.

Zwar kommen mit einer Ausnahme im A. T. und der Illustrationen zum N. T., die aber nur durch Unfertigkeit zu erklären ist, reine Konturzeichnungen nicht vor; aber an malerischer Art sind die Miniaturen um so verschiedener. Bilder in sorgsamster Zeichnung mit feinem, glattem, deckendem Farbauftrag in sehr abgestimmten Tönen, wie fol. 1 (Fig. 1) u. fol. 3^{v} (Fig. 11), wechseln mit Konturzeichnungen, in die die Farbe sehr roh, teilweise dick und undurchsichtig, teilweise ganz leicht und durchsichtig, immer in grellen Tönen, eingetragen worden ist. Einzelne dieser Zeichnungen, wie fol. 239, 241, 242, 252 (Fig. 188—190), sind von brutaler Roheit der Ausführung. Dazu kommen Bilder von derber Zeichnung, aber sehr

[1] Vgl. Berger, Histoire de la Vulgate p. 15.

[2] S. oben S. 10.

Fig. 1. Rod.B. I fol. 1

Tafel 2.

Fig. 2. Rod.B. I fol. 6

Fig. 3. Rod.B. I fol. 7^{v}

Fig. 5. Rip.B. fol. 6

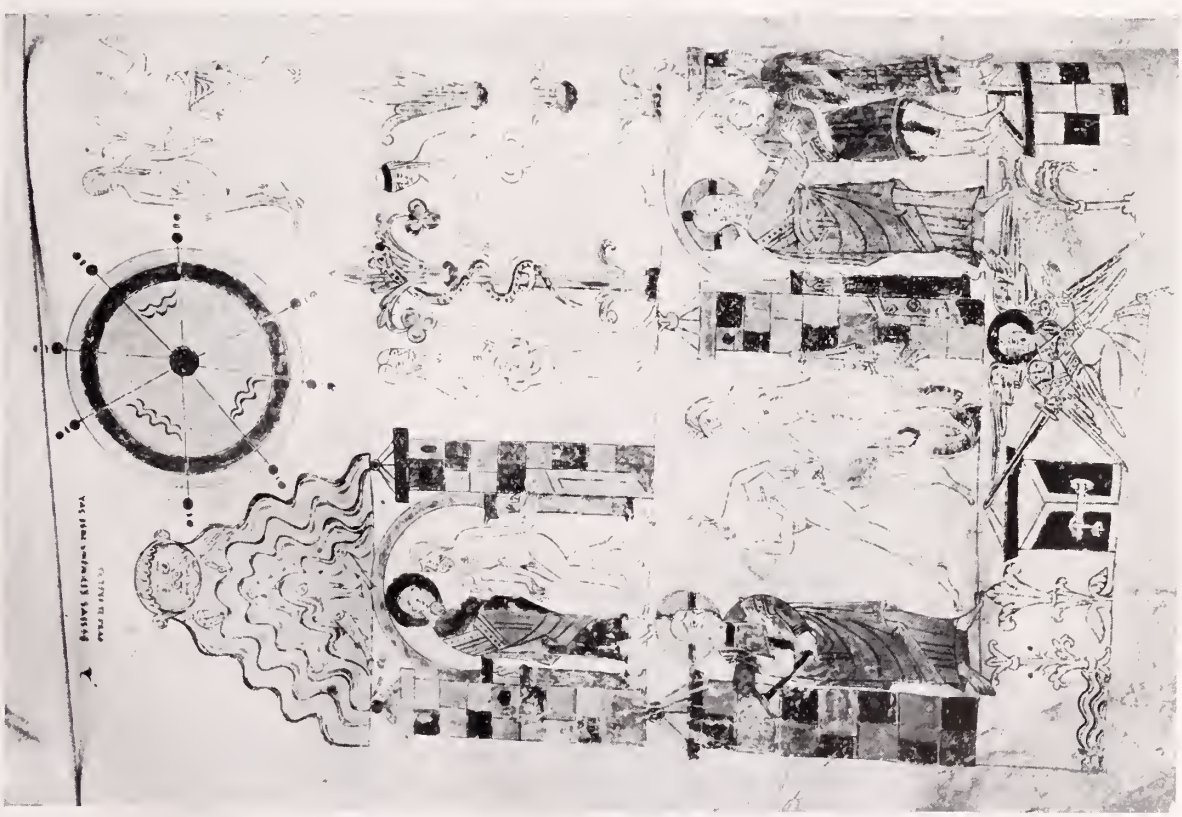


Fig. 4. Rip.B. fol. 5v

Fig. 6. Rip.B. fol. 6v

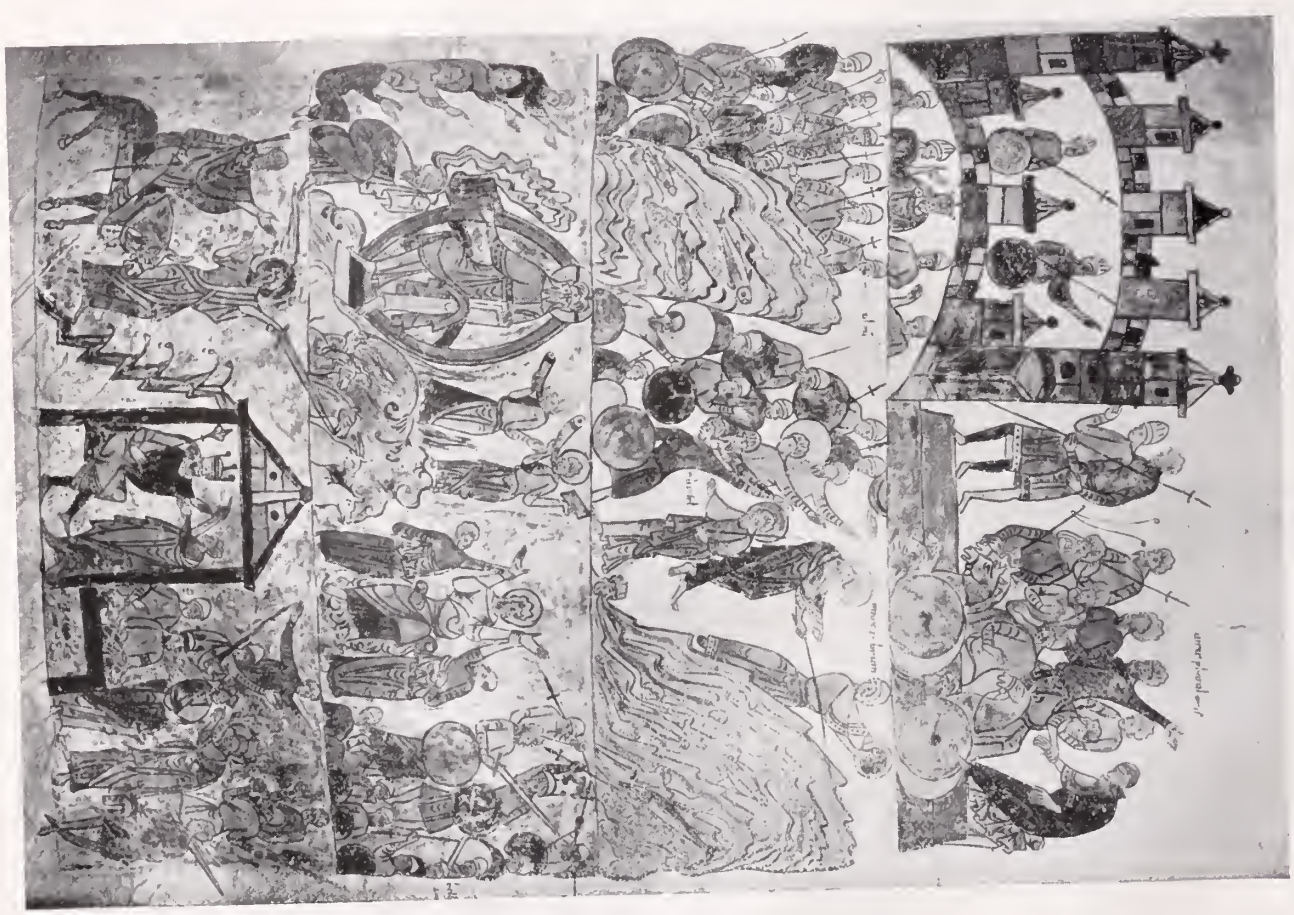


Fig. 7. Rip.B. fol. 82

Fig. 8. Rod.B. I fol. 9

Fig. 9. Rod.B. I fol. 12v

links: Fig. 12. Rip.B. fol. 3v (vergrößert)

Fig. 10. Rod.B. I fol. 56

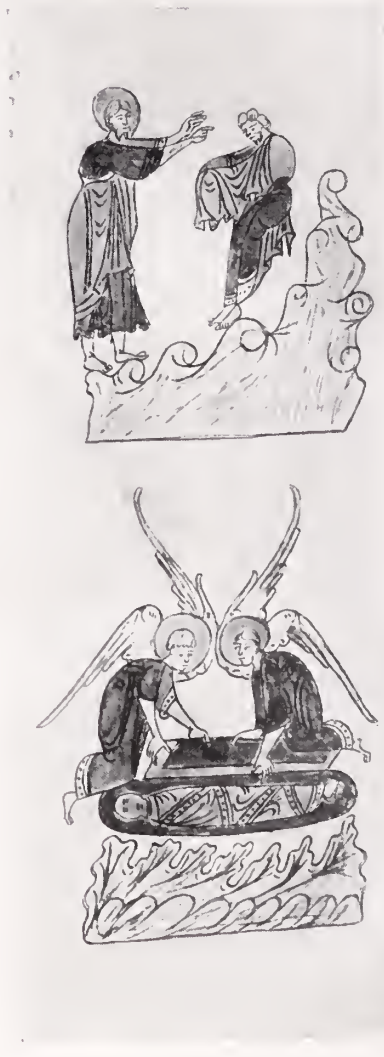
Fig. 11. Rip.B. fol. 3v

Tafel 5.

links: Fig. 13. Rod.B. I fol. 73

Fig. 15. Rod.B. I fol. 89

Fig. 16. Rod.B. I fol. 99v



rechts: Fig. 14. Rod.B. I fol. 88

Fig. 17. Rip.B. fol. 82^{v}

Fig. 18. Rip.B. fol. 94^{v}

Fig. 22. Rod.B. II fol. 48

links: Fig. 21. Rod.B. II fol. 2^{v}

Mitte oben: Fig. 19. Rod.B. I fol. 110^{v}

Mitte unten: Fig. 20. Rod.B. II fol. 1

sorgsamer Farbengebung, wo durch dunkle Farbenstriche und aufgehöhtes Weiß eine Schattierung der Gewänder und Verzierung der Architekturen und Dekorationen versucht wird, wie fol. 319v—352 (Fig. 126—135), endlich die mit spitzer Feder nur ganz dünn gezeichneten Bildchen zum N. T., auf die ganz unverarbeitete Farbenkleckse gesetzt worden sind. Eine ganze Zahl von Illuminatoren hat sich an der Bibel versucht, wenigstens zehn. So trägt die Bibel in hohem Grade den Charakter einer Kompilation an sich. Die Untersuchung der einzelnen Bilder wird uns das noch deutlicher zeigen. Die Rod.B. ist demgegenüber viel einheitlicher. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß sich auch selbständiges künstlerisches Streben an vielen Stellen der näheren Betrachtung offenbart.

Art und Zeit der Entstehung.

St. Beissel hat, wie schon früher erwähnt wurde, die Heimat der Bibel in Mittelitalien, sei es in Farfa selbst oder in einem von Monte Cassino abhängigen Skriptorium, gesucht und als Entstehungszeit wegen des Festkalenders, der dem Lektionenverzeichnis fol. 408ff. zugrunde liegt, das 11. Jahrhundert angenommen[3]. Während er mit der letzten Angabe das Richtige trifft, greift er mit der ersten gänzlich fehl. Die Ähnlichkeit mit den Miniaturen im Register von Farfa[4] besteht bei näherem Zusehen wohl überhaupt nicht. Ebenso wenig bleibt von der Ähnlichkeit mit den anderen von Beissel angegebenen Handschriften etwas übrig. Im Gegenteil, legt man sie neben die Rip.B., so springt in die Augen, daß in allen diesen italienischen Miniaturen eine ganz andere malerische Art herrscht. Besonders muß jedem sogleich die viel stärkere, teilweise pastose Kolorierung und die Verwendung von Gold in den Initialen gegenüber den leichten Farben und dem vollständigen Fehlen von Gold in der Rip.B. auffallen. Führt so die Vergleichung der Miniaturen durchaus hinweg aus dem Kunstkreis von Monte Cassino, so ergibt die Schriftvergleichung, daß an Farfenser Ursprung unter keinen Umständen gedacht werden kann. Eine ganze Anzahl Farfenser Handschriften, die den ganzen Zeitraum überspannen, der nur irgendwie für die Entstehung der Rip.B. in Betracht kommen kann, existiert noch, der Hauptsache nach in der römischen Biblioteca nazionale. Sie zeigen gemeinsame charakteristische Merkmale, die sie ebenso sehr als Werke eines eigenen Skriptoriums kennzeichnen, wie von der Rip.B. vollständig scheiden[5].

Eher könnte man eine Ähnlichkeit der Rip.B. mit einer Reihe oberitalienischer Bibeln feststellen, die P. Toesca in seiner Geschichte der Malerei und Miniatur in der Lombardei kurz bespricht und durch einige Abbildungen bekannt macht[6]. Sie haben auch zumeist das riesige Format der Rip.B., und Umrißzeichnungen, die sämtlich oder teilweise — und zwar recht ungeschickt — leicht koloriert sind, mit der Rip.B. gemeinsam. Ich kenne keine der Bibeln durch Augenschein. Doch genügen die Angaben und Abbildungen Toescas zu der Feststellung, daß die Rip.B. nicht in ihre Gruppe gehört. Berger hat aus Gründen des Textes eine Anzahl dieser Bibeln auf Mailand zurückführen wollen[7], während Toesca als Kunsthistoriker für den lombardischen Ursprung keinen hinreichenden Anhalt finden zu können glaubt und lieber an Mittelitalien als Heimat denken möchte[8]. Aus mehreren Gründen, u. a. wegen gewisser Ähnlichkeiten mit der Rip.B., die bei aller Verschiedenheit doch auffallen, neige ich der Ansicht Bergers zu. Eine Bearbeitung der Bibeln wäre wohl der Mühe wert und würde wahrscheinlich bestätigen, was auch

[3] S. 30.

[4] Ausgabe mit Faksimiles der Zeichnungen: Il regesto di Farfa. Liber Gemniagraphus sive cleronomialis ecclesiae Farfensis (Biblioteca della Società romana di storia patria II), Rom 1878, tav. I u. II.

[5] Ich habe genau verglichen Bibl. Vitt. Em. Fondi Min. 341 (Farfa 29) Vitae sanctorum s. IX, in Farfa geschrieben; Fondi Min. XL (Farfa 32) Lectionarium s. XI; Fondi Min. 175 (Farfa 4) s. XI; Fondi Min. 278 (Farfa 27) Ambrosius, Expos. ev. sec. Lucam, s. XI; Fondi Min. 159 (Farfa 11) Anselmus, Cur deus homo, s. XII, und dazu noch andere mittelitalienische Handschriften des 11. Jahrhunderts. Der Unterschied der Schrift geht durch alle hindurch.

[6] Pietro Toesca, La Pintura e la Miniatura nella Lombardia, Milano 1912, p. 79f.: Parma, Kgl. Bibl. Cod. 386, München, Staatsbibl. Cod. lat. 13001, (Abb. einer Miniatur, Fig. 57), Rom, Cod. Vat. lat. 10405 (Bibel aus Todi), Mailand, Bibel des Archivs von S. Ambrogio, Cod. B. 47 in f. der Ambrosiana, Bibel des 12. Jahrhunderts in der Bibl. Civica zu Genua.

[7] p. 137ff. [8] p. 78, A. 1.

literarische Zeugnisse vermuten lassen, daß gewisse Beziehungen bestehen zwischen der Handschriften-Ausstattung Oberitaliens, der Provence und der wahren Heimat der Rip.B., Kataloniens.

Denn dort ist sie zu Hause, als nächste Verwandte der Rod.B. Das Ergebnis der Textvergleichung genügt heute allein schon, um jeden Zweifel auszuschließen. Die genaue Untersuchung von Schrift und Ausstattung führt uns aber noch weiter in der Bestimmung ihrer Herkunft. Beide zeigen zunächst eine ganz außerordentliche Ähnlichkeit mit der Rip.B. Zwar darf man, oben wurde ja schon einmal darauf hingewiesen, nicht vergessen, daß gerade die nachkarolingische Minuskel des 10. und 11. Jahrhunderts eine so langsame Entwicklung durchgemacht hat, daß zeitliche und räumliche Entfernungen des Ursprungs von Handschriften sich oft nur sehr wenig geltend machen. Kaum zu einer anderen Zeit des Mittelalters ist es manchmal so schwer, aus der Schrift Schlüsse zu ziehen. Indessen zeigt die Schrift der Rip.B. mit der der Rod.B. gerade bei ganz sorgsamem Vergleich aller Einzelheiten eine Verwandtschaft, die nicht zufällig sein kann. Es wird davon noch zu reden sein. Rip.B. und Rod.B. haben ferner ganz deutliche Beziehungen zueinander in ihren Miniaturen. Das gilt zunächst ganz offensichtlich von den Genesis-Illustrationen: Rip.B. fol. 5^{v} u. 6 (Fig. 4 u. 5), vgl. mit Rod.B. I fol. 6, 7^{v}, 9 (Fig. 2, 3, 8) und von dem eigentümlichen Christustypus, der in Bd. III der Rod.B. herrscht und in der Rip.B. an einer Anzahl von Stellen wiederkehrt: fol. 7, (Fig. 207), 82, (Fig. 7), 208^{v} (Fig. 94), nur wenig verändert fol. 299 und 368^{v} (Fig. 193 u. 148). Gerade dieser eigenartige Christustypus hat mich zuerst auf den Gedanken an die Verwandtschaft der Bibeln gebracht. Ähnlich, doch wieder auch deutlich von dem unserer Bibeln unterschieden, kommt er in den Homilien Bedas des Ehrw. vor, die das Kapitel von Sant Felix (S. Feliu) in Girona besitzt[9]. Weiter unten wird auch darauf noch näher einzugehen sein. Gleich ist ferner der Charakter beider Bibeln bezüglich ihrer künstlerischen Ausstattung als Kompilation nach älteren Vorlagen. Dabei steht der Illuminator von Bd. I und II[10] der Rod.B. dem Maler oder den Malern eines großen Teiles der Rip.B. außerordentlich nahe. Bei dem nachträglich eingefügten, auf beiden Seiten mit Bildern dicht bedeckten fol. 82 der Rip.B. (Fig. 7) scheint alles dafür zu sprechen, daß wir hier eine, vielleicht spätere, Arbeit derselben Hand haben, die die meisten Miniaturen in den beiden ersten Bänden der Rod.B. gezeichnet hat. Wie nahe die Zeichnung hier und dort zusammengehört, zeigt auch ein Vergleich von fol. 48 des Bd. II der Rod.B. (Fig. 22) mit der letzten Reihe von fol. 95 der Rip.B. (Fig. 26) mit großer Deutlichkeit. Auf das einzelne wird an den betreffenden Stellen hinzuweisen sein. Hier sei nur soviel gesagt: die Zeichnung der Figuren und die Wiedergabe ihrer Bewegungen, die Zeichnung der Gesichter, insbesondere der Augen ohne unteren Abschluß mit der charakteristischen Art, die Pupille ans Ende eines kleinen Halbbogens zu setzen, der Haare, der Gewänder mit ihren Längs- und kleinen Querfalten, der Kronen, Helme und der weiblichen Kopftrachten, das alles ist in den angegebenen Teilen beider Bibeln so ähnlich, daß es sich durchaus wie die Arbeit von Männern aus einer Schule ausnimmt, wenn wir nicht lieber sogar dieselben Hände in beiden Bibeln finden wollen. Der Herstellungsort der Rip.B. läßt sich nun bestimmen: das Skriptorium des katalanischen Klosters, das im 10. und 11. Jahrhundert alle an Bedeutung überragte: Santa Maria de Ripoll.

Es wird notwendig sein, mit einigen Worten auf die Geschichte von Santa Maria de Ripoll einzugehen. Der Gründer des Klosters ist Graf Wifred der Haarige von Barcelona[11], einer der großen Männer Spaniens im Freiheitskampfe gegen die Mauren († 898). Er machte endgültig die ganze spanische Mark von der Macht der Mauren frei und erlangte dafür von Karl dem Kahlen die erbliche Markgrafenwürde. Als weitblickender Fürst wandte er seine Sorge in hohem Maße auch der Pflege der ehristlichen

[9] Sanpere i Miquel a. a. O. Fig. 13 u. 17; neuerdings sämtlich reproduziert in der katalanischen ill. Halbmonatsschrift Vell y Nou V, 1919, no. 96, 98, 99, 101, 102, 103—105 von J. Sacs in dem Aufsatze: El llibre de les homilies del venerable Beda en Girona.

[10] Die Illumination von Bd. I und II der R.B. ist wenigstens stilistisch einheitlich, wenn auch einzelne Miniaturen durch ihre Roheit aus dem Rahmen der übrigen fallen und nicht danach aussehen, daß sie vom selben Maler stammen. Vielleicht haben Schüler sich an ihnen versucht.

[11] Über Wifred und Winidilde s. Próspero Bofarull, Los condes de Barcelona vindicados, Barcelona 1836, I, 1ff. u. Ant. de Bofarull y Brocá, Historia crítica de Cataluña II, Barcelona 1876, p. 182ff.

Kultur zu. So gründete er mit seiner Gemahlin Winidilde[12] als Heimstätte der Frömmigkeit und Wissenschaft, zugleich auch Denkmal des Ruhmes seines Hauses und Ruhestätte seines Geschlechtes vor dem Jahre 880 in einem geschützten Waldtale des Bistums Vich (Vicus Ausona) dort, wo die beiden Flüßchen Ter und Fraser zusammenfließen, das Monasterium Sanctae Mariae Rivipullense[13]. Die Dedikationsurkunde der Klosterkirche vom 20. April 888 weiß nicht nur von Güter-Schenkungen zu berichten, sondern sagt auch, daß Wifred und Winidilde der Kirche schenken, „calicem et patenam de auro, missalem, lectionarium, planetam et albam, stolam et manipulo“[14]. Missale und Lektionarium sind die liturgischen Bücher und gehören zur Kirchenausstattung. Manchem der damals neugegründeten Klöster wurden weit mehr Bücher in die Wiege gelegt. Aber die Mönche ließen es eine ihrer ersten Bemühungen sein, selbst für die Vermehrung des Bücherschatzes zu sorgen. Zwei Jahre später können sie bereits Erzeugnisse ihrer eigenen Schreibstube schenken; denn in der Dedikationsurkunde der gleichfalls von Wifred und Winidilde erbauten Petruskirche, die dem Kloster gehören sollte, kann der erste Abt Daginus sagen: Et tradimus ibi ego Daguinus cum fratres meos monachos libros secundum possibilitatem, scilicet Eptaticum[15], Homeliarium, Missalem, Ordinem, planetes lineas duas et pallea IV et albas duas[16]. Der Heptateuch erscheint hier unter den Büchern, die der Kirche mitgegeben wurden, weil er, wie Villanueva festgestellt hat, in vielen Kirchen der Mark beim Chorgottesdienste gebräuchlich war[17]. Das Kloster nahm einen schnellen Aufschwung. Abt Ennego (918—948) ersetzte im Jahre 935 die Kirche des Daginus durch einen stattlicheren Neubau[18]. Von seiner Liebe zu den Büchern zeugt es, daß uns zum Jahre 925 eine Schenkung mehrerer Codices berichtet wird, die Graf Suniarius von Barcelona und seine Gemahlin Richildis dem Kloster machten[19]. Seit der Mitte des 10. Jahrhunderts können wir bestimmte Erzeugnisse der Schreibstube des Klosters namhaft machen, die entweder noch erhalten oder doch erst vor einigen Dezennien untergegangen sind, so einen Eugippius-Kodex, der nachweislich eine Neapolitaner Handschrift als Vorlage hatte[20]. Abt war damals Arnulf (948—970), ein ganz hervorragender Mann. 951 war er in Rom[21]. Wahrscheinlich hat er von dieser Reise die Vorlage der eben erwähnten Handschrift und eine Vita Nicolai eines Johannes Diaconus, servus S. Januarii heimgebracht, die Villanueva noch sah[22]. Arnulf ging auch an den Neubau des Klosters und sogar der Kirche, die jedoch erst nach seinem Tode im Jahre 977 eingeweiht wurde[23]. Seit dem Jahre 954 war Arnulf auch Bischof von Girona[24]. Literarische Beziehungen gingen unter ihm

[12] Die Namen kommen in verschiedener Form vor: Vvifredus, Guiffredus, Vvidinilles, Vvidinildis; die spanische Bezeichnung lautet Wifredo el Velloso.

[13] S. die Acta dotis Ecclesiae Rivipullensi factae a Vvifredo comite Barcinonensi, Marca App. XLVI col. 818f. Der Name Rivipullensis soll bedeuten Rivis pollens wegen des Zusammenfließens von Ter und Fraser. Das Gründungsjahr geht annähernd aus der Angabe einer alten Abtsliste hervor, die vom ersten Abte Daginus zum Jahre 888 bemerkt, daß er fünfzehn Jahre Abt sei (Villanueva VIII, 5). Vgl. auch Ant. Aulestia y Pijoan, Historia de Catalunya I, Barcelona 1887, p. 150ff. Mehr bietet R. Beer (s. oben S. 14 A. 33), S. 15ff. Beer hat seine vorzügliche Untersuchung fortgesetzt im 158. Bande (Abhdlg. 2), 1908, und mit dem Kataloge der erhaltenen Handschriften im Archiv der Corona d'Aragón in Barcelona abgeschlossen, den nach Beers allzu frühem Tode Zacarías García Villada S. J. herausgegeben hat: Bibliotheca Patrum Latinorum Hispaniensis, II, 1. Nach den Aufzeichnungen Rudolf Beers bearbeitet und herausgegeben (Sitzungsberichte 169, Abh. 2), Wien 1913. Das Werk von J. M. Pellicer y Pagés, Santa Maria del Monasterio de Ripoll, Mataró 1886, das auch auf die Gründungsgeschichte eingeht, blieb mir leider unzugänglich.

[14] Acta dedicationis Ecclesiae sanctae Mariae Rivipullensis, Marca App. XLV col. 817f.

[15] Eptaticum = Heptateuch. Beer sagt a. a. O. S. 18, A. 3 unter Berufung auf Villanueva, daß der Heptateuch nach den „consuetas“ der Kirchen jener Gegend beim Chorgottesdienste in Verwendung gewesen sei.

[16] Acta dedicationis Ecclesiae sancti Petri Rivipullensis, Marca App. L, col. 822f. [17] S. A. 15.

[18] Nach der Brevis historia monasterii Rivipullensis, a quodam monacho Rivipullensi scripta anno Christi MCXLVII. Marca App. CCCCIV col. 1296.

[19] Siehe Próspero Bofarull, Los condes de Barcelona vindicados I, 69; vgl. Beer S. 37, A. 2.

[20] Villanueva VIII, 37ff.; vgl. Beer S. 38f.

[21] Agapeti epistola ad Arnulfum abbatem Rivipullensem de privilegiis monasterii Rivipullensis, Marca App. LXXXIX col. 867; vgl. Beer S. 42f.

[22] Villanueva VIII, 36; vgl. Beer S. 43f.

[23] Acta dedicationis Ecclesiae monasterii Rivipollensis, Marca App. CXXIII, col. 917ff.

[24] Vgl. die Brevis historia . . . (s. A. 18).

von Santa Maria de Ripoll hinüber nach Südfrankreich, wie eine von Ripoll stammende Papst-Dekretalensammlung, ein kalligraphisch hervorragendes Werk der westgotischen Schrift, das von Le Puy in die Bibl. Nat. zu Paris übergegangen ist, ein Vorläufer des berühmten Codex Vigilanus, bezeugt[25]. Wie groß der Bücherschatz des Klosters zu seiner Zeit war, läßt sich mittelbar aus der Zahl von 121 Bänden schließen, die für den Beginn des 11. Jahrhunderts berichtet wird[26]. Was ihn auszeichnete und zugleich ein helles Licht auf den wissenschaftlichen Eifer der Mönche wirft, ist der verhältnismäßig sehr große Reichtum an profanwissenschaftlichen Schriften, die als libri artium einen eigenen Teil der Bibliothek ausmachten und als besondere Gruppe in den Katalogen verzeichnet waren. Zu Arnulfs Zeit war es, daß Gerbert von Aurillac, der spätere Papst Silvester II., im Jahre 967 wißbegierig nach Spanien zog. R. Beer macht es mit guten Gründen wahrscheinlich, daß er nach Ripoll seine Schritte gelenkt hat[27]. Keine andere Bibliothek der Mark konnte sich mit Ripoll messen. Vor allem besaß keine gleich dieser das, was Gerbert suchte, die libri artium[28]. An Arnulfs Nachfolger auf dem Bischofsstuhl von Girona wandte er sich noch später, um durch dessen Vermittlung ein mathematisches Lehrbuch zu bekommen[29]. Im Jahre 1008 legte man den Stab des Abtes in die Hand des Oliva, des dritten Sohnes des gleichnamigen Grafen von Cerdaña und Besalú, des Urenkels Wifreds, des Klostergründers. Er führte ihn bis zum Jahre 1046, seit etwa 1011 dazu den über San Miguel de Cuxá im Roussillon, seit 1018 endlich noch den Bischofsstab von Vich. Oliva war einer der bedeutendsten Kirchenfürsten seiner Zeit, groß auch als Bauherr und Förderer von Wissenschaft und Kunst. Bei der Wiederherstellung mehrerer Kirchen war er hilfreich tätig. Er selbst ließ das Kloster von Cuxá, die Kathedrale von Vich und endlich — den vierten Bau in 150 Jahren — die Kirche von Santa Maria de Ripoll neu errichten und weihte den prachtvollen Bau am 15. Februar 1032 ein[30].

Groß war die Sorge des Abts für die Handschriftensammlung seines Klosters. Er, der selbst auf gutes Latein großen Wert legte und sich u. a. in einem Carmen in laudem monasterii Rivipullensis[31] versuchte, hatte eine ganze Anzahl gelehrter und schreibkundiger Mönche um sich, deren Namen wir z. T. heute noch feststellen können[32]. Die enge Freundschaft, die ihn mit anderen Äbten, besonders Gauzlin von Fleury verband, bereitete dem literarischen Austausch die Wege. Auch seine nahen Beziehungen zum Könige von Navarra einerseits[33] und die nach Italien andererseits, werden der Klosterbibliothek zum Nutzen gewesen sein. Von den letzteren sei erwähnt, daß er — wenigstens sehr wahrscheinlich — im Jahre 1012 in Rom bei Benedikt VIII. war[34] und im Jahre 1027 in San Miguel de Cuxá den Kult des ehemaligen Dogen von Venedig Petrus Urseolus einführte, der dort als Mönch im Jahre 997 sein tatenreiches Leben beschlossen hatte[35]. Das schönste Monument seiner Liebe zu den Büchern war aber die Bibliothek selbst, deren Bestand er so vermehrte, daß sich in Spanien keine andere — vielleicht die der Kathedrale von Toledo ausgenommen — mit ihr messen konnte, während außerhalb Spaniens nur die bedeutendsten,

---

[25] L. Delisle, Le cabinet des manuscrits de la bibl. nat. I, 514ff., vgl. Beer 39 ff.

[26] Pellicer y Pagés, a. a. O. S. 51; vgl. Beer S. 45. [27] A. a. O. S. 46ff., bes. 52ff.

[28] Der Abt fragt nach dem Berichte des Richerus von S. Remigius zu Rheims (Historiae III, 43) den Aurillac besuchenden Grafen Borell II. von Barcelona: „si in artibus perfecti in Hispaniis habeantur." Da es „promptissime" bejaht wird, wird Gerbert zu B. Hatto von Vich geschickt. M.G. SS. III (1838), 616f.

[29] Beer weist S. 49—51 nach, daß jener Bischof Bonfilius von Girona, an den sich Gerbert wandte, der in den Bischofslisten von Girona nicht erscheint, niemand anders ist als B. Miro. Bonfilius ist ein Beiname des freundschaftlichen Verkehrs.

[30] Acta dedicationis eccl. Rivip. Marca App. CCVIII, col. 1050f.

[31] Die unvollkommene und unvollständige Ausgabe nach dem heute vernichteten Cod. Rivip. 57 des 11. Jahrhunderts bei Villanueva VI, 306—8 hat Zacarías García Villada durch eine bessere und kommentierte ersetzt: Poema del Abad Oliva en alabanza del monasterio de Ripoll, su continuación por un anónimo, Revista de filología española I, 1914, p. 149 — 161.

[32] Eine Anzahl von Namen stellt Beer S. 91 zusammen.

[33] Oliva bat K. Sancho von Navarra um eine Beihilfe zum Klosterneubau. Das Schreiben hat erst Beer veröffentlicht, S. 79f.

[34] Abdruck der Bulle Benedikts VIII. Marca App. CLXX, col. 995f.; vgl. Villanueva VIII, 52f.

[35] Villanueva, VI, 185.

wie etwa St. Gallen, Bobbio, Reichenau, sie übertrafen. Leider wurde sie mit dem Kloster und der Kirche im Jahre 1835 im Karlistenkriege ein Opfer roher Soldateska. Die Kirche und ein großer Teil des Klosters wurden niedergebrannt. Erhalten blieb zum Glück die Fassade — heute ist die Kirche wieder aufgebaut — und der prachtvolle Kreuzgang; aber die Bibliothek ging im Brande zugrunde. Nur ein, zum Glück immerhin beträchtlicher Teil der Handschriften entging dadurch dem Verderben, daß der Leiter des Archivs der Krone Aragonien Próspero de Bofarull, der einige Jahre zuvor, die Gefahr voraussehend die gesamten Schätze in seinem Archiv in Barcelona geborgen und das meiste den Mönchen nach und nach wieder zugestellt hatte, diese Handschriften noch in seinem Verwahr hielt. Sie bilden heute einen der wertvollsten Bestandteile des Archivs der Krone Aragonien. Neben mehreren älteren Beschreibungen des Handschriftenbestandes, vor allem der von Villanueva[36], ist für uns ein Katalog des Jahres 1047 überaus wertvoll, von dem eine Abschrift sich erhalten hat, die Benito Rivas um 1800 aus dem heute verlorenen Cod. Rivipullensis 40 gemacht hat. Villanueva hat den Katalog nur unvollständig veröffentlicht, dagegen hat Beer nicht nur die Rivasliste vollständig gedruckt, sondern ist auch den einzelnen Stücken sorgfältig nachgegangen, teils um verloren geglaubte Schriften noch nachzuweisen, teils um die literarische und geschichtliche Bedeutung der Bibliothek ins rechte Licht zu stellen[37]. Das Verzeichnis zählt 246 Schriften auf. Den theologischen Büchern (173) folgen 45 profanwissenschaftliche unter der Überschrift „Libri artium", denen sich weitere 9 in den folgenden, gemischten Abteilungen der Bibliothek anreihen.

An der Spitze der Sammlung stehen „Bibliotecas III", d. h. drei Bibeln, die das ganze A. und N. T. enthalten. An Einzeltexten der hl. Schriften enthielt die Bibliothek ferner: „Prophetarum III, Epistolas Pauli II, Textus evang. III, Lectionaria IV., Canticum graduum (Ps. 119—133), Prophetarum grecum (?), Decada II, d. h. entweder decadae psalmorum oder decades sancti Augustini super psalmos, nicht weniger als 24 Psalterien: Psalterium argenteum alios XXI et unum toletanum et alterum triplicum, Epacticum II (wohl = Eptaticum), Regum. Kommentare, wie Exameron II, d. h. des hl. Ambrosius Auslegung des Hexaemeron, (Gregors) Liber omeliarum super Jezechielem u. a. kommen hinzu. Das Psalterium argenteum war eine der ältesten und kostbarsten Handschriften des Klosters, jedenfalls fränkischer Herkunft[38]. Statt Prophetarum grecum, wie Villanueva, liest Rivas und ihm folgend Beer Porphirium grecum, d. h. die Isagoge des Porphyrius. Da die Handschrift mitten unter den biblischen und theologischen Werken der ersten Abteilung des Katalogs erscheint und da kein anderes Werk profanen Inhalts unter den 172 Nummern dieser Abteilung vorkommt, falls nicht Beer mit Recht unter den erwähnten „Gesta iulii" Gesta des Julius Caesar versteht, da endlich unter den Libri artium „Ysagoges II" gleich bei den ersten erscheinen, so ist die Lesart von Villanueva doch nicht unbedingt abzulehnen. Wir sehen, daß zahlreiche biblische Manuskripte verschiedener Art und Herkunft sich in der Klosterbibliothek zusammengefunden hatten, unter denen der Verfasser des Inventars drei Gesamtbibeln den ersten Platz einräumt. Sie sind aber nicht, wie Beer noch sagen mußte, untergegangen, sondern wenigstens zum Teil auf fremdem Boden erhalten geblieben: Die sog. Bibel von Farfa ist sicher, die Rod. B. wenigstens mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit eine von ihnen. In ihnen besitzen wir die bedeutsamsten Denkmäler der alten katalanischen Buchkunst.

Den Beweis liefert der Vergleich einer Gruppe der Reliefs der Fassade von Santa Maria de Ripoll[39]

---

[36] VIII, 35—60. [37] Villanueva VIII, 216f.; Beer S. 99ff.

[38] Ich stimme Beer darin vollständig zu, daß die Handschrift nach der Beschreibung, die wir von Villanueva VIII, 45—50 besitzen, unmöglich so früh in der Mark selbst angefertigt worden sein kann. Was Sanpere i Miquel p. 49ff. dagegen sagt, entspringt mehr dem Lokalpatriotismus als geschichtlich objektiver Überlegung.

[39] Abbildung der Fassade und ihrer Einzelheiten in dem oben S. 8, A. 16 genannten Aufsatze von J. Gudiol; noch besser und vollständiger in L'Arquitectura romànica a Catalunya (s. oben S. 8 A. 18) Fig. 1190—1212, dort auch die Inschriften. Eine große Abbildung der mittleren Streifen (entsprechend unseren Figg. 23—25) bei Pijoan, Les miniatures de l'octateuch ... (s. oben S. 8), Fig. 3 u. 4, kleine, seitlich aufgenommene Teilansichten bei Dieulafoy (s. oben S. 15, A. 42), Fig. 173 u. 244 und Camille Enlart, L'architecture romane in: André Michel, Histoire de l'art I, 2, Paris 1905, Fig. 297. Der Versuch der kunstgeschichtlichen Einordnung des Portals hat zu verschiedenen Hypothesen geführt.

(Fig. 23—25) mit Miniaturen der Rip. B. und der Vergleich der beiden Bibeln untereinander und mit den erhaltenen Handschriften von Ripoll aus dem 10. und 11. Jahrhundert.

Die Fassade ist eine der merkwürdigsten des Mittelalters. Der Stil ihrer Skulpturen zeigt, daß diese erst nach dem Tode Olivas, des Kirchenerbauers, und kaum vor dem 12. Jahrhundert geschaffen worden sein können[40]. Ihre Deutung hat zum ersten Male nach manchen früheren, phantasiereichen Auslegungen J. Gudiol in dem eingangs erwähnten Aufsatz gegeben[41]. Daß dann J. Pijoan auf die Ähnlichkeit eines Teiles von ihnen mit Miniaturen der Rip. B. aufmerksam gemacht hat, wurde gleichfalls schon erwähnt[42]. Pijoan glaubt nur so viel sagen zu dürfen, daß sie nach einer Bibel von der Art der Rip. B. und Rod. B. geschaffen worden seien, daß aber noch andere solche Bibeln als Vorlage des übrigen Fassadenschmucks gedient haben müßten. Man wird sich genauer so ausdrücken müssen: Handschriften, die den Miniaturen der Rip. B. als Vorlage gedient haben, haben auch dem Bildhauer zu seiner Arbeit gedient und das in einer Weise, die jede andere Möglichkeit als die Entstehung der Rip. B. in Santa Maria de Ripoll ausschließt. Auch zu Miniaturen der Rod. B. haben einige der Skulpturen Beziehungen, wenn auch nicht so klare, wie die der anderen zur Rip. B. Im übrigen lagen dem Bildhauer Vorlagen der verschiedensten Art vor.

Der Sockelfries enthält rechts und links je 7 kreisförmige Bandverschlingungen mit Darstellungen von phantastischen Tieren, der Streifen darüber zeigt Menschen im Kampfe mit Tierungeheuern. In den Bogenreihen über diesen erkennt man rechts Christus segnend und 4 Personen, von denen eine ein Bischof ist, nach Gudiols entsprechender Vermutung an der Gründung von Santa Maria beteiligte Persönlichkeiten der Familie Olivas, links einen sitzenden König von 4 Musikanten umgeben, wohl David, der das hl. Haus des Alten Testamentes zu bauen sich vornahm, weiter oben in 2 Reihen Szenen aus dem Buche Exodus und dem 2.—4. Buche der Könige, darüber eine Reihe von 20 Heiligen, unter denen 7 weibliche sich befinden, und im obersten Felde Christus zwischen den Ältesten der Apokalypse. Unmittelbar neben ihm sind je 2 anbetende Engel, dann die Symbole des Matthäus und Johannes, während die des Markus und Lucas sich tiefer in den Zwickeln neben dem Torbogen finden. Die Darstellungen reichen auch auf die schmalen seitlichen Flächen der von der Mauer sich abhebenden Fassadenwand hinüber, wobei den beiden

Enlart wollte es von lombardischen Steinmetzen geschaffen sein lassen und mit S. Michele in Pavia und der Kathedrale von Modena in Verbindung bringen (p. 562), E. Bertaux, La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVe siècle in André Michel II, 1 (1906), p. 258ff, zieht S. Zeno in Verona zum Vergleich heran, während Lampérez y Romea, Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media I, Madrid 1908, p. 399 u. 658ff. Beziehungen zu Pavia, Cremona und Regensburg sucht. Dort auch Abb. des Portals, der Kirche und des Kreuzgangs Fig. 278, 537—40.

[40] Pijoan nimmt p. 479 das 11. Jahrhundert als Entstehungszeit an, wegen der Ähnlichkeit mit den Miniaturen unserer Bibel, Gudiol behandelt die Frage des Alters a. a. O., p. 95ff. ausführlich und kommt zum Schlusse: Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts. Dieulafoy ist S. 124 für Mitte des 12. Jahrhunderts, Enlart spricht sich nicht näher aus. Die Verfasser der Arquitectura romànica a Catalunya kommen im Hinblick auf die Vollendung der Skulptur, die Trachten, den Charakter der Inschriften und die Formen der Kapitäle auf die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts und treffen damit sicher das rechte.

[41] Der Fassadenschmuck, vor dem Pi y Margall in den Recuerdos y Bellezas de España, Cataluña II, Barcelona 1848, p. 210ff. noch ratlos wie vor ägyptischen Hieroglyphen stand, das dann Pellicer y Pagés (s. oben S. 19 A. 13) ohne hinreichende ikonographische Schulung mit vielen Irrtümern zu erklären versuchte, den auch der berühmte katalanische Dichter Verdaguer im 11. Gesang seines ‚Canigó' als ‚la Biblia al cor de Catalunya empresa, present, portal y esdevenir del món' in 15 Strophen gefeiert hat, ist von J. Gudiol in seinem Inhalt methodisch festgestellt worden. Gudiol sieht in dem oberen Teile die triumphierende Kirche als unser himmlisches Ziel, im mittleren die Beispiele aus der Hl. Schrift und dem Leben der Heiligen für die irdische Pilgerschaft und im unteren das Leben selbst und seine Gefahren. Die Herausgeber der Arquitectura romànica schließen sich, bes. p. 821, mehr an Verdaguer an und glauben an eine literarische Komposition als Leitfaden nach Art der sermones des Honorius Augustodunensis. Ich glaube, gerade mit Rücksicht auf die ausgewählten alttestamentlichen Szenen, daß man eine speziellere Deutung im Sinne der oben angegebenen nicht ausschließen darf. Dabei sind aber die Einzelheiten kaum sämtlich systematisch überlegt, wie ihr Verhältnis zu den Miniaturen beweist. Die typologischen Beziehungen (Moses, Petrus) zeigt die Inschrift an, die in das geöffnete Buch des hl. Petrus gemeißelt ist: Petrus iter pandit et plebs ad sidera scandit. Gudiol hat auch schon richtig (p. 101) Miniaturhandschriften des Klosters als Vorlage angenommen.

[42] S. oben S. 8.

unteren Zonen Medaillons entsprechen, während sich die Szenen aus Exodus und den Königsbüchern fortsetzen und die Heiligenreihe um zwei ergänzt wird.

In der Mitte der Abtreppungen der Tür stehen die großen Figuren des Petrus und Paulus. Der Laibungswulst über ihnen enthält Szenen, biblische und legendäre, aus ihrem Leben. Der innere Laibungswulst zeigt Szenen aus dem Leben des Jonas und Daniel. Die inneren Flächen des Torbogens zieren in der Mitte der Schöpfer, von 2 Engeln mit Rauchfässern verherrlicht, darunter Kains und Abels Opfer, der Brudermord und, wenn Gudiol recht sieht, das Verscharren der Leiche Abels. An den senkrechten Wänden des Tordurchganges sieht man darunter die Bilder der 12 Monatsarbeiten, während die Schrägen der Abtreppungspfeiler von der bunten Mannigfaltigkeit der Flora und Fauna belebt werden. So ist das ganze Universum, Erde und Himmel um Christus gestellt und in diesem Reiche den Apostelfürsten, den Gründern und Förderern der Kirche und ihren alttestamentlichen Vorbildern ein besonderer Platz eingeräumt. Den Gedanken des göttlichen Schutzes über Fürst und Volk, die an dieser heiligen Stätte ihre Zuflucht suchen, illustrieren die beiden Reihen mit den Bildern aus Exodus und den Königsbüchern. Sie sind es, die unser Interesse ganz besonders fesseln. Denn sie entsprechen in einer ganz merkwürdigen Weise fol. 1 (Fig. 1) und fol. 95 (Fig. 26) der Rip. B.[43]. Gehen wir rechts (vom Beschauer) von innen nach außen, beginnend mit der oberen der beiden Reihen, so gleicht die erste Szene (Fig. 24) vollkommen der ersten Darstellung der vierten Reihe von fol. 1 der Rip. B., die durch die Beischrift (petra oreb) als Exod. 17, 6 gekennzeichnet ist (Fig. 1). Inschriftreste am Portal auf dem Gesims über dem Relief bestätigen die Deutung. Es folgt Exod. 16, 2—3, das Murren des Volkes, aus der 3. Reihe der Rip. B., das Wachtelwunder, Exod. 16, 13 und das Mannawunder Exod. 16, 13ff., auch diese Szenen durch Beischriften am Portal erläutert. Die drei Darstellungen entsprechen wieder bis ins kleinste den Bildern auf fol. 1. In der Murrszene finden wir denselben Moses mit seinem Begleiter, dieselbe Wolkensäule, d. h. eine regelrechte Säule, aus der Flammen emporzüngeln, dieselbe Theophanie durch einen Engelskopf mit zwei Flügeln; in der Wachtelszene finden wir die gleiche Darstellung des Windes, in der Mannaszene die gleichen herabrieselnden Taustreifen (Exod. 16, 13) und Mannastücke. Im 4. Relief-Streifen hat der Bildhauer zusammengebracht, was in der Rip. B. die rechte Hälfte des 4. und des 5. Bild-Streifens enthält: Moses, von Aaron und Hur gestützt, auf der Spitze des Hügels und die Amalekiterschlacht (Exod. 17, 10—13). Das Relief zeigt uns auch, wie der Maler[44] auf den sonderbaren Einfall gekommen ist, von den Pferden nur Hinterbeine und Schwanz zu malen. Er hatte das vollständige Schlachtbild vor sich, aber nicht mehr Platz genug, den Reiterkampf auf sein Pergament zu bekommen.

Es kann auffallen, daß die beiden obersten Reihen mit dem Durchgang durchs Rote Meer, dem Versüßen des bitteren Wassers bei Mara und dem Murren des Volkes, Exod. 15, 23—25, und der Ankunft in Elim mit den 12 Quellen und 70 Palmen, Exod. 15, 27, nicht vom Bildhauer dargestellt worden sind. Eine Erklärung bieten anscheinend die Darstellungen an der Seitenwand des Fassadenvorsprunges. Die Amalekiterschlacht wird durch weitere zwei Reiter noch mehr ausgeführt. Der Durchgang durchs Rote Meer dagegen erscheint darüber, neben dem Mannawunder, abgekürzt, indem Moses mit dem Stabe, hinter ihm 2 kleiner gegebene Israeliten und über ihm die segnende Hand Gottes, dargestellt ist. Alles erklärt sich bei der Annahme, daß der Bildhauer von unten nach oben arbeitete und ursprünglich damit gerechnet hatte, noch eine weitere Reihe für die Exodusszenen zur Verfügung zu haben, bis der Plan geändert wurde, er für die Bilder der 1. und 2. Reihe der Rip. B. keinen Platz mehr vorn hatte und deshalb seitlich wenigstens eine abgekürzte Darstellung gab.

Die Reliefs der 3. und 4. Reihe auf der anderen Seite des Tores, deren Reihenfolge von innen nach außen geht, haben die gleiche Vorlage gehabt, wie eine Anzahl der Bilder der Rip. B. fol. 95 (Fig. 26). Die Reihenfolge des Reliefs beginnt hier unten links mit der Überführung der Bundeslade nach Kap. 6 des 2. Buches der Könige.

Alle Einzelheiten des biblischen Textes scheinen wiedergegeben werden zu sollen: Die Bundeslade, von Ochsen getragen (6, 3 u. 6), David vor ihr tanzend (V. 14), Michol aus dem Hause zuschauend (V. 16),

[43] Von den Miniaturen wird weiter unten noch zu sprechen sein.

[44] fol. 1 der Rip. B., Fig. 1.

das Gefolge mit Musikinstrumenten (V. 12—15) und zwar ein Hornbläser links und sieben, wohl im Hinblick auf die sieben Chöre (V. 12), rechts. Die folgende Szene der Stadt, über der ein Engel das Schwert zückt, ist eben dadurch als Jerusalem von der Pest heimgesucht nach Davids Volkszählung (2. Reg. 24) gekennzeichnet und zwar in dem Augenblick, den V. 16 beschreibt: „Da der Engel des Herrn seine Hand über Jerusalem ausgestreckt hatte, daß er es verderbe, da erbarmte sich der Herr des Elends und sprach zum Engel, der das Volk schlug: Es ist genug, halte jetzt deine Hand zurück. Es war aber der Engel des Herrn bei der Tenne des Jebusäers Areuna." Während die Überführung der Bundeslade in der Rip.B. fehlt, entspricht diese Szene der ersten oben links auf fol. 95. Die Leichen finden sich auf dem Relief in den Torbögen. Die folgende Szene kann nichts anderes sein als der Prophet Gad vor David mit dem Auftrage, auf der Tenne des Areuna einen Altar zu errichten. Der Stehende ist Gad, durch den Nimbus als Prophet gekennzeichnet, der Sitzende David, rechts stehen 5 Leibwächter mit Rundschilden und Lanzen. Auf fol. 95 der Rip.B. scheint, wie wir es noch oft finden werden, die mißverstandene Kopie eines anders aussehenden Originals vorzuliegen, wahrscheinlich eine Kombination des in Ripoll wiedergegebenen Besuches des Gad bei David (V. 18) mit V. 17, wo David den Engel erblickt und seine Schuld erkennt. Die schwebende Gestalt über Davids Lager hat nur einen Flügel und nicht die Tracht des Engels gleich daneben. Der jetzige Engel ist aus einem Gad vor dem Könige durch Irrtum des Malers entstanden. Die erhaltenen Beischriften in Ripoll sichern dort die Deutung. Der obere Streifen hat auf fol. 95 der Rip.B. seine genaue Parallele. Rechts beginnt die Reihe mit 3. Reg. 1, 15ff., wo Nathan der Prophet mit Bethsabee, der Mutter Salomons, zu David kommen und für die Erbfolge Salomons eintreten. Darauf folgt Salomons Zug nach Gihon und seine Salbung durch Sadok (3. Reg. 1, 38—40) entsprechend der 2. Reihe auf fol. 95, weiter der 3. Reihe entsprechend Salomons Urteil, 3. Reg. 3, 16ff. und sein Gottesgesicht. Während es in der Rip.B. durch den Tempelbau als das zweite, 3. Reg. 9, 2ff. gekennzeichnet wird, würde das Relief allein fraglich lassen, ob an dieses oder das erste 3. Reg. 3, 5 zu denken sei[45]. Von den Darstellungen auf der Seitenfläche des Vorsprungs gehört die untere, die drei auf Instrumenten spielende und eine mit erhobener Hand sie dirigierende Person darstellt, offenbar zur Übertragung der Bundeslade nebenan. Darüber ist die Entrückung des Elias 4. Reg. 2, 11ff. dargestellt. Wie kommt sie dorthin? Das Rätsel löst sich, wenn wir auf fol. 95 der Rip.B. die Entrückung gleichfalls mit den anderen ebengenannten Szenen verbunden finden und zwar, obwohl sich die Entrückung des Elias noch ein zweites Mal, auf fol. 159^{v} der Rip.B. (Fig. 85) findet. Dieser Tatbestand läßt sich wieder nicht anders erklären als daß fol. 95 nach einer Vorlage gemacht worden ist, die die David- und Salomon-Szenen mit der Entrückung des Elias bereits räumlich zusammengebracht hatte, jedenfalls auch die Übertragung der Bundeslade enthielt. Der Bildhauer des 12. Jahrhunderts hat dieselbe Vorlage gehabt und sie sorgsamer kopiert als der Zeichner des 11. Jahrhunderts. Es hieße m. E. dem Zufall zu viel zutrauen, wenn man die Beziehungen der beiden Portalseiten zu fol. 1 und fol. 95 der Rip.B. anders erklären wollte, als daß sie nicht nur ähnliche sondern dieselben Vorlagen gehabt haben, d. h. daß die Rip.B. in Santa Maria de Ripoll geschrieben worden ist.

Daß der übrige Bildschmuck der Fassade nicht in gleicher Weise in der Rip.B. enthalten ist, erklärt sich so gleichfalls von selbst. Pijoan möchte wie schon erwähnt wurde, mehrere Bibeln von der Art der Rip.B. und Rod.B. als Vorlage des Bildhauers annehmen, da er in diesen für die übrigen Darstellungen keine Vorlagen findet. Wir sehen, daß die Reliefs nicht auf die Rip.B. selbst, sondern auf deren Vorlagen hinweisen. In ähnlicher Weise wird der übrige Schmuck nach Miniaturen gemacht worden sein, die man in der Klosterbibliothek vorfand. Die Reihe der Ältesten gleicht nicht denen auf fol. 105^{v} des 4. Bandes der Rod.B (Fig. 175) wohl aber den Fresken katalanischer Kirchen wie denen von San Martí de Fenollar[46]. Die Szenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus kommen weder in der Rip.B., noch in der Rod.B. vor. Dagegen haben die 5 Jonas-Reliefs in der Laibung des Portalbogens eine sehr starke Ähn-

[45] Gudiol will (S. 162) hier eine Darstellung der Idee sehen, die später im Stammbaum Jesses verkörpert wurde: Christus, den Segen bringenden Sprößling Davids oder Salomos. Die Bibel erhebt die andere Deutung über jeden Zweifel.

[46] Vgl. Institut d'Estudis Catalans, Les Pintures murals Catalanes fasc. II, Fig. 9 u. 10 u. Taf. VI.

lichkeit mit den entsprechenden 5 Szenen der Rod. B. auf fol. 83 des 3. Bandes (Fig. 108). Die Motive sind dieselben und voller Ähnlichkeiten in der Ausführung, natürlich mit Beachtung der Notwendigkeit, die sich für den Bildhauer ergab, die Szenen der schmalen Fläche anzupassen. Die Szenen sind von der Mitte des Bogens nach unten zu: 1. die Berufung des Jonas mit der Hand Gottes, genau wie in der Rod. B. und der Inschrift HIC FIT VERBVM DOMINI SVPER IONAM, 2. Jonas aus dem Schiffe geworfen und vom Fische verschlungen mit der Legende IONAS IN VENTRE CETE. Das Untier hat nicht die Form des Seedrachens der altchristlichen Kunst, sondern die eines großen Fisches, wohl eines Haies. 3. Der ausgespiene Jonas mit der Beischrift EVOMVID PICIS IONAM. 4. Jonas predigt Ninive mit HIC PRED[ICA]D NINIVE und 5. Jonas in gleicher Haltung wie in der Rod. B. betrübt unter der Epheustaude sitzend, während ein Wurm sie annagt, daneben EDRA IONAS. In der Rod. B. ist nur zur letzten Szene die Beischrift erhalten, links mit übereinander gestellten Buchstaben TEGIT[47] VERMIS VMBRA, rechts von Jonas, so daß von der Mitte nach oben und unten gelesen werden muß, IONE ILLVC TRISTARI CEPIT. Wieder zeigt der Umstand, daß die Beischrift das eine Mal vorhanden ist, die anderen Male fehlt, daß sie in Kapitalbuchstaben geschrieben und dabei offenbar verstellt worden ist, daß wir eine Kopie vor uns haben. Wie die Abbildung bei Gudiol[48] hinreichend deutlich zeigt, ist Jonas auf dem Relief seit der Ausspeiung kahlköpfig, wie in den Miniaturen. Es wird später noch zu zeigen sein, daß auch dieser kleine Zug kein Zufall, sondern ein ikonographischer Typus ist.

Die Danielszenen der Laibung sind deshalb mit denen der Miniaturen kaum zu vergleichen, weil der enge Raum hier nicht nur eine ganz kleine Auswahl, sondern auch eine gewaltsame Umformung verlangte[49].

Was der Vergleich der Fassadenreliefs mit den Miniaturen lehrt, das bestätigt die Vergleichung der Schrift und Ornamentik mit der in den erhaltenen Codices von Ripoll aus dem 10. und 11. Jahrhundert. Nur drängt sich hier noch viel mehr die Zusammengehörigkeit der Rip. B. und der Rod. B. auf. Beer hat in seinen beiden Abhandlungen über die Handschriften von Santa Maria de Ripoll[50] eine Anzahl Textseiten veröffentlicht. Ich habe die Handschriften in Barcelona durchgesehen und dabei besonders auch der Ornamentik Aufmerksamkeit geschenkt. Von Ripoll ganz abhängig ist das Skriptorium der benachbarten Bischofstadt Vich. Oliva war ja Abt von Ripoll und Bischof von Vich zugleich. Kein Wunder, daß die beiden Skriptorien ganz ähnlich gearbeitet haben. Nun ist es ja sehr schwer bei dem Charakter der nachkarolingischen Minuskel, aus der Schrift allzu bestimmte Schlüsse zu ziehen. Die karolingische Minuskel hat einerseits weithin die Schrift nivelliert, so daß die Lokalschulen wenig hervortreten; andererseits war sie zu wenig kalligraphisch, um nicht zu ermöglichen, daß im gleichen Skriptorium, ja in einer Handschrift sich starke Unterschiede je nach den Händen und der aufgewandten Sorgfalt finden. Auch fehlen uns leider entsprechende Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts aus den anderen katalanischen Abteien in hinreichender Anzahl. Daß aber die Schrift sowohl der Rip. B. wie der Rod. B. vollkommen mit jeder Eigentümlichkeit in die der erhaltenen Handschriften von Ripoll und Vich paßt, lehrt jede Vergleichung. Handschriften, die wir auf andere, wenn auch katalanische Ursprungsorte zurückführen müssen, wie etwa die Homilien Bedas im Archiv von Sant Felix in Girona[51] oder Codex LXXXVI[52] jetzt in Vich aber nicht von Vich, zeigen fühlbare Unterschiede. Dabei zeigen, wie mir scheint, die Ripoller Handschriften, die um die Mitte des 11. Jahrhunderts zu datieren sind, jüngere Züge als unsere beiden Bibeln. Ich verweise als Beispiel auf das Breviarium de musica des Mönchs Oliva, der seinen gleichnamigen Abt noch überlebte, von dem Beer einige Seiten wiedergibt[53]. Hier findet sich schon der untere

[47] Verschrieben für TERIT.

[48] A. a. O. S. 202; noch deutlicher L'Arquitectura romànica . . . Fig. 1199.

[49] Vielleicht erklärt sich aber die eigentümliche Form des Ofens, der sich wie ein Horn öffnet, aus der von der sonstigen spanischen Tradition abweichenden Form in der Rod. B. III fol. 65 (Fig. 100).

[50] S. oben S. 19, A. 13. [51] s. oben S. 18, A. 9.

[52] Homilien zu den Evangelien nach dem Kirchenjahr. s. XI. Die Handschriften von Vich hat G. Heine im Serapeum 8 (1847) 90f. verzeichnet; eine Anzahl hatte Villanueva, Viage VI, 74ff. und Florez, España Sagrada XXVIII, 217 beschrieben. Die heutige Numerierung stammt von Villanueva. Vgl. auch Beer, Handschriftenschätze Spaniens, S. 543ff.

[53] Cod. Riv. 42 fol. 5; Beer, Die Handschriften des Kl. Santa Maria de Ripoll I, Taf. 10 u. S. 88, vgl. fol. 4[v] (Fig. 209).

Bogen des g stets geschlossen, die Schäfte bei p und q sind stärker betont. Der Übergang vom 10. zum 11. Jahrhundert zeigt sich dagegen in unseren Bibeln z. B. in dem Wechsel zwischen dem älteren a und dem jüngeren a, in dem gelegentlichen Beibehalten des unzialen N und zwar in beiden in gleicher Weise.

Von größerer Wichtigkeit ist die künstlerische Ausstattung. Leider hat sich in den geretteten Codices von Ripoll nur ganz wenig von Bildern erhalten; dieses wenige paßt aber überraschend zu unseren Bibeln. In Codex Riv. 151, einer Sammelhandschrift des 10.—11. Jahrhunderts[54] findet sich fol. 154 ein Bild Marias mit dem Kinde, das in seiner Technik der Gewandbehandlung sich ganz außerordentlich mit der des thronenden Christus auf fol. 368^{v} (Fig. 148) der Rip. B. berührt, der seinerseits unter den übrigen Miniaturen eine gewisse Sonderstellung einnimmt. Genau dieselben streng parallel laufenden Faltenstriche, besonders ganz genau dieselbe Behandlung des Bausches über dem Knie. Die Ähnlichkeit geht über das Zufällige weit hinaus. Daß die Bogenstellungen über dem ‚locus caene domini', dem Ort des Abendmahles auf fol. 4 derselben Handschrift[55] sich sehr mit den Kanonbögen der Rip. B. berühren, besonders durch die Auflösung des organischen Baues von Basen und Kapitälen zugunsten eingeschalteter menschlicher und tierischer Formen, will ich nicht ebenso sehr betonen, weil diese Auflösung sich aus der Tradition der „westgotischen" Ornamentik erklärt und deshalb gewiß auch in anderen Skriptorien sich durchgesetzt hat[56]. Wohl zeigt die Verschiedenheit der beiden genannten Miniaturen untereinander, wie weit die Arbeiten der einzelnen Schreiberhände auseinander liegen können, und das paßt wieder ganz zu der Eigenart der Ausstattung unserer Bibeln. Etwas jünger ist wohl Cod. Riv. 214[57], dessen Widmungsbild fol. 6^{v} (Fig. 174) fast ebenso überraschend mit Rod. B. IV, fol. 103^{v} (Fig. 173) sich berührt, wie fol. 154 von Cod. 151 mit Rip. B. fol. 368^{v}, nur daß die spätere Entstehungszeit sich in gewissen Einzelheiten wie der spitzen Mandorla, dem feineren Faltengekräusel und den kräftigen Schatten ausspricht. Eine reicher illustrierte Handschrift des 11. Jahrhunderts, Cod. Lat. Reg. 123 des Vatikan (vom Jahre 1055), die Abhandlungen mathematischen, physikalischen, musikalischen und astronomischen Inhalts enthält und nach der Zeit der Inkorporation von Ripoll an St. Victor in Marseille dorthin, von dort schließlich in die Vatikanische Bibliothek gelangte, ist erst kürzlich für ihre Heimat reklamiert worden[58]. Leider hat Pijoan, der sie als Werk des Skriptoriums von Ripoll feststellte, von ihren 42 Miniaturen nur 5 veröffentlicht. Sie sind antiken Vorlagen nachgebildet und zeigen, wie es nur natürlich ist, gegenüber der Rip. B. einen fortgeschrittenen Stil. Aber die Farbenskala und die Technik des Farbenauftrags passen ganz zu der in der Rip. B. fol. 319—352 angewandten. Sol auf dem Viergespann (Pijoan Abb. 2) und Luna auf dem von Kühen gezogenen Wagen (Pijoan Abb. 3) erklären uns die Bilder von Sonne und Mond auf fol. 369^{v} der Rip. B. (Fig. 146).

Vollkommen entspricht endlich die Initialornamentik der erhaltenen Handschriften des 10.—11. Jahrhunderts von Ripoll und Vich der in den beiden katalanischen Bibeln. Wir haben in ihnen Initialen, die

---

[54] So datiert García in der Ausgabe des Beerschen Katalogs (s. oben S. 19, A. 13); vgl. Beer, Die Handschriften des Kl. Santa Maria de Ripoll II, Taf. 1 u. S. 11. Beers Vermutung, die Zeichnung sei nach einem lebenden Modell gemacht, halte ich für ganz verfehlt. Die morosen Gesichtszüge Mariens sind ganz ähnlich denen auf fol. 370^{v} der Rip. B. (Fig. 149).

[55] Zu Beda, De locis sanctis.

[56] Die Vorliebe für Köpfe, die aus den Kapitälen hervorragen, zeigt noch der Kreuzgang von Ripoll aus dem 12. Jahrhundert.

[57] García datiert ihn S. 93 in das 11. Jahrhundert; Beer, der die Miniatur, Handschriften von Ripoll II, Taf. 4 abbildet, datiert dort S. 41 auf das 12. Jahrhundert, P. Ewald, Reise nach Spanien, Neues Archiv d. Ges. f. ä. d. Geschichtskunde VI, 1881, S. 388, war für sacc. XII.—XIII. Diese Datierung ist zweifellos zu spät. Das Ende des 11. Jahrhunderts kommt als frühester Termin in Betracht, weil die Handschrift die Theoria des Johannes von Fécamp mit der Widmung an Kaiserin Agnes, die Witwe Heinrichs III. enthält.

[58] J. Pijoan, Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca vaticana I (s. oben S. 8, A. 15), S. 1ff. Die Handschrift ist berühmt geworden durch die fol. 111—118 eingetragene Chronik von St. Viktor in Marseille, die sich an annalistische Aufzeichnungen von Ripoll anschließt. Im 16. Jahrhundert kam die Handschrift in den Besitz der Königin Christine von Schweden und durch sie in die vatikanische Bibliothek. Die Mönche von St. Viktor hatten sie bei der Auflösung der Inkorporation und ihrer Vertreibung mitgenommen.

nur vergrößerte Buchstaben sind, mit Farbe leicht gefüllt, Initialen mit Flechtwerk und solche, wo das Flechtwerk mit Tier- oder Menschengestalten verbunden ist, endlich in der Rod. B. eigenartige aus Tieren und Menschen in Umrißzeichnung gebildete Initialen, ferner Anfangs- und Schlußvignetten und Zierzeilen. Die Zierzeilen am Anfang sind alte „westgotische" Tradition und finden sich vornehmlich in den Ripoller Handschriften des 10. Jahrhunderts. Die Initialen gleichen am vollkommensten denen von Handschriften aus dem Übergang zum 11. Jahrhundert und der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Die B, H, O, P der Rip. B. finden sich genau so in Riv. 52 (10. Jahrhundert)[59], Riv. 59 (10.—11. Jahrhundert), Vic. XLVIII (Missale von ca. 1038) usw. Auch die eigenartigen Initialen wie das N auf fol. 1 des 3. Bandes der Rod. B. finden sich zahlreich in Riv. 52 (fol. 76, 84, 91, 99, 113, 120^{v}, 1140), während andere Initialen ebenso genau den mit Flechtwerk gezierten der Rip. B. gleichen[60]. Vic. LXXXIX, eine Evangelienhandschrift des 11. Jahrhunderts, erinnert durch die Kanonbögen mit Tierköpfen als Basis wieder stark an die Verwendung von Köpfen in den Kanonbögen der Rip. B[61]. Ganz frappant ist die Ähnlichkeit eines aus drei Gestalten in bloßer Umrißzeichnung gebildeten Q in Cod. Vic. I mit den figürlichen Zeichnungen des 3. Bandes der Rod. B. Auch sonst hat diese Handschrift die engste Verwandtschaft mit der Rod. B. und der Rip. B. in ihrer Initialornamentik, denen sie auch im Format und der Anordnung der Schrift in drei Kolumnen gleicht[62]. Nur eines bleibt den Bibeln vorbehalten. Keine andere Ripoller Handschrift vereinigt bei sich eine solche Mannigfaltigkeit der Arten in der Ornamentik. Aber gerade dieses spricht für Ripoll als Heimat zunächst der Rip. B., aber dann auch sehr dafür, daß die Rod. B. auf das Skriptorium von Ripoll zurückzuführen ist. Denn es setzt eine große Zahl der verschiedenartigsten Vorlagen voraus, aus denen die Zeichner ihre Bilder und Zieraten übernahmen, also ein Kloster, in dem eine ungewöhnlich reiche Bibliothek bestand.

Wo in der spanischen Mark wäre sie zu finden, außer in Ripoll? Sollen wir da nicht nach alledem die Rip. B. als eine jener Handschriften begrüßen, die der Verfasser des Inventars stolz an die Spitze der literarischen Schätze seines Klosters stellte?

Immerhin bleibt das Verhältnis der Rod. B. zur Rip. B. rätselhaft. Die Illustration und die Schrift haben solche Ähnlichkeiten, daß man zur Annahme desselben Skriptoriums gedrängt wird. Wie weit das von der Illustration gilt, wird in der weiteren Darstellung klar werden. Freilich gibt es auch große Verschiedenheiten. Nur die Rip. B. hat einen Zyklus zu den Evangelien, dafür nur die Rod. B. einen zur Apokalypse. Die Prophetenillustrationen der Rod. B. haben einen ganz eigenen Charakter. Am meisten berühren beide Bibeln einander in den Genesisbildern. Außerordentlich verwandt ist in beiden Bibeln Schrift und Ornamentik. Weite Strecken lassen sich in beiden bezeichnen, wo sich keine Unterschiede der Schrift aufzeigen lassen; wo Unterschiede sind, da sind sie nicht größer, als die der verschiedenen Hände in der einzelnen Bibel für sich. Wie stark diese in einer und derselben Handschrift im Duktus voneinander abweichen, kann man auch an den meisten anderen Ripoller und Vicenser Handschriften beobachten. Aber das Gesamtbild der Schrift unserer beiden Bibeln ist überraschend ähnlich. Die Rod. B. gehört zur Rip. B. endlich auch durch ihren Charakter als Sammelbilderhandschrift, die zahlreiche Vorlagen voraussetzt.

Nimmt man einmal den gemeinsamen Ursprung beider in Ripoll an, so lassen gewisse häufiger vorkommende kleine Schrift-Eigentümlichkeiten die Rod. B. als die ältere erscheinen. Dahin rechne ich die Tendenz zu stärkerer Verdickung des Oberschaftes bei b, d, h, l, des Unterschaftes bei p und q, die geringere Entwicklung der Abstriche bei m und n, die Neigung zu stärkerer Biegung und Zuspitzung der

[59] Leben Gregors d. Gr. u. Homilien desselben, vom Mönch Wifred zur Zeit Olivas geschrieben. Vgl. Beer, Handschriften von Ripoll I, 91 u. García-Beer no. 52; S. 197, 201, 205. Siehe Fig. 202, 204 und 206.

[60] Fig. 198 verglichen mit Fig. 197, ferner Fig. 200 und 204.

[61] Sammelschrift grammatischen und kalendarischen Inhalts.

[62] s. Fig. 199. Kleine Abbildung bei Joseph Gudiol y Cunill, Nocións de Arqueología Sagrada Catalana, Vich 1902, Fig. 118. Das Q bildet den Anfang des 17. Buches der Moralia Gregors. Villanueva hat den Codex in das 12. Jahrhundert datiert. Er gehört aber sicher in das 11. Die anderen Initialen decken sich ganz mit denen der Rip. B. Das Q ist eine Ausnahme.

Schäfte von m, n und r, das etwas häufigere Vorkommen des d mit gebogenem Schaft. Auch der Text der Rod.B. spricht durchaus für höheres Alter. Denn wie wir gesehen haben[63], enthält sie noch Doppeltexte altspanischer Tradition und ist nicht so sehr der Vulgata angeglichen wie die Rip.B. Andererseits ist ihr Bilderschmuck, besonders der des 3. Bandes, reifer, stilistisch mehr geformt und gerade dadurch Erzeugnissen des Skriptoriums von Ripoll mehr verwandt, die aus der Mitte des 11. Jahrhunderts stammen, wie dem oben erwähnten Marienbild in Cod. Riv. 151 fol. 154, oder aus dem 12. Jahrhundert, wie dem thronenden Christus in Riv. 214 fol. 6^{v}, einigermaßen auch den Miniaturen in der gleichfalls schon erwähnten Handschrift der Homilien Bedas in Sant Felix in Girona, die paläographisch sicher jünger als unsere beiden Bibeln ist. Die Rip.B. ist viel mehr eine unverarbeitete Sammlung, viel reicher an Mißverständnissen der Vorlagen. Man hat bei ihr stärker als bei der Rod.B. den Eindruck, daß die Miniatoren einfach alles abmalten, dessen sie habhaft wurden. Vielleicht erklärt sich beides, wenn wir daran denken, daß das Schreiben und die Illustration solcher Bibeln lange Zeit in Anspruch nahm, eine ganze Anzahl von Schreibern beschäftigte und daß Schrift und Illustration nicht in allen Teilen gleichzeitig zu sein brauchen[64]. Dafür ist nun wieder die Schwierigkeit nicht zu unterschätzen, die sich aus der Annahme ergibt, Ripoll habe eine so kostbare Bibel in den Besitz eines anderen Klosters übergehen lassen. Eine gewisse Möglichkeit liegt zwar dafür vor. Denn nicht lange nach Olivas Tod brach über das Kloster eine Periode des Verfalles und simonistischen Treibens herein, bis im Jahre 1070 Graf Bernhard II. von Besalú im Einverständnisse mit den Bischöfen von Vich und Girona es dem Abt von St. Victor in Marseille unterstellte, unter dessen Nachfolgern es bis 1169 blieb. Nach Marseille sind damals nachweislich wichtige und reich illuminierte Ripoller Codices gelangt[65]. Ob auch nach Sant Pere de Roda? Oder sollten die Mönche von Sant Pere teilweise dieselben Vorlagen benutzt haben, wie die in Ripoll? Vielleicht werden die Arbeiten der Vulgata-Kommission auf textvergleichendem Wege mehr Klarheit schaffen können, vielleicht auch die Urkunden von Sant Pere, die noch unverarbeitet in der Pariser Nationalbibliothek ruhen. Die alten Handschriftenschätze von Sant Pere de Roda scheinen leider endgültig verloren zu sein[66]. Jedenfalls wäre es eine auffallende und höchst bemerkenswerte Tatsache, wenn außer Ripoll noch ein zweites katalanisches Kloster im Anfang des 11. Jahrhunderts imstande gewesen sein sollte, eine derartige Bilderbibel zu schaffen.

Sanpere i Miquel sucht die Herkunft der Rod.B. aus Sant Pere de Roda durch den Hinweis auf eine Handschrift des Forum iudicum, des alten katalanischen Rechts, begreiflich zu machen, die ein Homo bonus levita im Jahre 1011 zu Barcelona für den Bischof von Vich angefertigt hat, heute Cod. 2. II. 2 des Eskorial. Das Kloster zu Ripoll besaß eine Abschrift vom selben Schreiber aus dem Jahre 1010. Den Homo bonus levita identifiziert Sanpere i Miquel, ohne einen weiteren Grund anzugeben, mit einem Mönch, der unter demselben Namen im Jahre 998 im Kloster Sant Cugat del Vallès bei Barcelona als Schreiber beglaubigt ist, und zieht daraus den Schluß, daß sowohl in Barcelona als in Sant Cugat als endlich dann gewiß auch in Sant Pere de Roda gegen Ende des 10. Jahrhunderts die Kräfte vorhanden gewesen seien, ein Werk wie die Rod.B. zu schaffen[67]. Wenn der Homo bonus levita wirklich aus Sant Cugat del Vallès stammte[68], so wäre damit nur gezeigt, was auch weiter nicht verwunderlich ist, daß man in Sant Cugat damals eine gute Schreibstube besaß. Die Ornamentik des Forum iudicum ist von der unserer Bibeln deutlich verschieden und auch die Schrift weist interessante Unterschiede auf, die den Eindruck der Zusammengehörigkeit von Rip.B. und Rod.B. nur verstärken[69].

Als Ergebnis wird man also festhalten dürfen, daß Rip.B. und Rod.B. nach dem Jahre 1000, die

[63] Oben S. 10.

[64] Die Herausgeber der Arquitectura romànica, die auf die Textfragen nicht eingehen und auch nicht die Schrift, sondern nur die Illustration, soweit sie Pijoan abgebildet hat, beachten, möchten p. 839 in der Rod.B. eine Kopie der Rip.B. sehen. Das ist ganz unmöglich.

[65] S. oben A. 58. [66] S. oben S. 14 A. 31. [67] A. a. O. p. 70ff.

[68] In dem Homo bonus steckt vielleicht nur ein Kosenamen, der neben dem eigentlichen Namen gebraucht wurde. Derartige Doppelnamen lassen sich in den spanischen Handschriften jener Zeit öfter beobachten.

[69] Abb. bei Sanpere i Miquel, Fig. 8 u. 9.

Rip. B. sicher, die Rod. B. vielleicht, in Santa Maria de Ripoll geschrieben worden sind. Wenn die Rod. B. in Sant Pere de Roda geschrieben worden ist, müssen zwischen den Skriptorien der beiden Abteien sehr enge Beziehungen bestanden haben. Die Rod. B. scheint vor der Rip. B. geschrieben, aber teilweise erst nach ihr illuminiert worden sein. Beide, Schrift und Illumination, gehören der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts an.

Der Bilderkreis der katalanischen Bibeln.

Vorbemerkung.

Es wird sich empfehlen, vor der Feststellung und vergleichenden Untersuchung der Miniaturen einen Blick auf die Kunstkreise zu werfen, die zum Vergleiche herangezogen werden müssen und das wichtigste gedruckte und handschriftliche Material anzugeben, auf das er sich stützt. Das wird spätere Verweisungen einfacher machen und Wiederholungen ersparen.

Spanische Miniaturen sind bisher noch kaum veröffentlicht worden, von zusammenhängenden Reihen erst in allerjüngster Zeit in der früher erwähnten Arbeit von J. Pijoan die Oktateuchbilder der Rod. B.[1] und vor kurzem in einer populären Zeitschrift und im Rahmen eines populären Aufsatzes die Miniaturen der Beda-Handschrift von Sant Felix in Girona[2]. Sonst handelt es sich immer nur um einzelne Illustrationen oder um Proben, wie sie z. B. Rodrigo Amador de los Rios im Museo español de Antiguedades von der älteren Bibel in San Isidoro in León[3] oder José Fernandez Montaña vom Codex Vigilanus des Eskorial gibt[4], oder um einzelne Seiten aus den Handschriften des Apokalypse-Kommentars des Beatus von Liebana[5]. Daß Zimmermann in dem monumentalen Werke über die vorkarolingischen Miniaturen nur zwei vielleicht spanische Handschriften verzeichnen und in Lichtdrucken bekannt machen konnte, wurde bereits erwähnt[6]. Vor allem wußte er noch nicht, daß der Ashburnham-Pentateuch spanisch ist. Er ist die einzige spanische Handschrift, deren Miniaturen reproduziert vorliegen[7], aber ohne daß man bisher ihren spanischen Charakter kannte. Von großem Werte sind natürlich auch die paläographischen Publikationen von spanischen Handschriften, von den neueren das Monumentalwerk von Ewald und Loewe[8] und neuestens die Werke von Burnam[9] und Clark[10], sowie die Handschriftenbeschreibungen von Villanueva[11], Eguren[12] und dazu Tailhans[13] und besonders Beers tiefschürfende Arbeit über die Handschriftenschätze Spaniens[14].

Eine Geschichte der spanischen Miniaturmalerei gibt es noch nicht. Der kleine Abriß, den José Amadór de los Rios seiner Abhandlung über den Codige de los cantares y loores de Santa Maria voran-

---

[1] S. oben S. 8 A. 17. [2] S. oben S. 9 A. 18. Vgl. auch Sanpere i Miquel oben S. 4 A. 9.

[3] Museo español de Antigüedades, tomo IX, Madrid 1881, 521—531. [4] ebenda III, 1874, 509—544.

[5] Über die Beatus-Hss. siehe unten S. 62ff. im Zusammenhange. [6] S. oben S. 1.

[7] The Miniatures of the Ashburnham-Pentateuch, ed. by Oscar von Gebhardt, London 1883.

[8] Ewald und Loewe, Exempla scripturae visigothicae, Heidelberg 1883. Das ältere Werk von Jesus Muñoz y Rivero, Paleografía Visigoda, Madrid 1881, war mir nicht zugänglich.

[9] John M. Burnam, Palaeographia Iberica. Facsimilés de Manuscrits Espagnols et Portugais (IXe—XVe siècles) avec notices et transcriptions, 1. fasc. Paris 1912, 2. fasc. 1920. In diesen bisher erschienenen Heften haben nur wenige Tafeln im Hinblick auf die Initialornamentik kunstgeschichtliches Interesse.

[10] Charles Upson Clark, Collectanea Hispanica (Transactions of the Connecticut Academy of arts and sciences, vol. 24, Sept. 1920), Paris 1920. Die 8° Tafeln sind allzu klein. Wertvoll ist, daß hier zum ersten Male einige der Miniaturen des Codex gothicus Legionensis veröffentlicht werden. Clark hatte die Güte, mir die betr. 3 Tafeln schon im Jahre 1912 zuzusenden, als ich noch nicht in der Lage war, die Handschrift selbst einzusehen. Für diese Freundlichkeit, die mir damals sehr wertvoll war, sei ihm hier noch besonders gedankt.

[11] Im Viage literario s. oben S. 4 A. 7.

[12] José Maria Eguren, Memoria descriptiva de los códices notables en los archivos ecclesiásticos de España. Madrid 1859.

[13] S. oben S. 1 A. 1. [14] S. oben S. 12 A. 17.

schickt[15], ist allzu kurz und allgemein, dazu veraltet. Die Geschichte der spanischen Malerei von A. L. Mayer[16] sieht von den Miniaturen ganz ab und nimmt dadurch auch dem kurzen Abschnitt über die romanische Wand- und Tafelmalerei ihren Wert. Dieulafoy bewährt in seiner kleinen aber inhaltreichen Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal[17] seinen scharfen Blick und seine klare Übersicht, auch in den kurzen Bemerkungen, die er den Miniaturen widmet; aber er kennt weder die Rip. B. noch den spanischen Ursprung des Ashburnham-Pentateuch und hat vor allem von dem wahren Charakter der altkatalanischen Buchmalerei eine falsche Vorstellung. Richtig ahnt A. Haseloff die Bedeutung der altspanischen Miniaturmalerei in seinem ausgezeichneten Abschnitt in A. Michel's großem Handbuch Histoire de l'art[18] und in seiner eingehenden Besprechung von Zimmermanns Werk über die vorkarolingischen Miniaturen[19]; aber auch er leidet unter dem Mangel an Material. J. Pijoan berücksichtigt in seiner kürzlich erschienenen Historia del' Arte unsere Bibeln und geht wenigstens kurz auf die Beziehungen der katalanischen zur westgotischen und fränkischen Kunst ein[20]. Leider widmet A. Gómez-Moreno in dem zu Eingang dieses Buches erwähnten Werke über die mozarabischen Kirchen den Handschriften nur wenige Seiten[21]. Erwähnt mag dann noch werden der Aufsatz von P. Durrieu über die Madrider Ausstellung von 1893[22].

Was leider auch noch fehlt, ist eine Publikation mit ausreichendem Abbildungsmaterial über die romanischen Skulpturen Spaniens, insbesondere Kataloniens. Wenn man die Kreuzgänge von Ripoll, Girona, Sant Cugat del Vallès u. a. durchwandert, fallen immer auf Schritt und Tritt die Beziehungen ihrer Skulpturen zu den Handschriften in die Augen[23].

Den außerordentlich großen Bestand dagegen an erhaltenen romanischen Wandmalereien Kataloniens, der nach und nach wieder zum Vorschein kommt, hat das Institut d'Estudis Catalans bereits zu veröffentlichen begonnen.[24] Es bedarf keiner Erklärung, wie wichtig diese Wandgemälde auch für das Studium der Miniaturen sind.

So mußte denn — und konnte glücklicherweise — der größte Teil der Untersuchung aus den Handschriften selbst geschöpft werden. Für die karolingische Kunst stand mir das große Faksimilewerk vom Comte A. de Bastard leider nicht zur Verfügung; doch bietet der bereits erschienene Tafelband von Boinet's Geschichte der karolingischen Buchmalerei[25] mehr als hinreichenden Ersatz. Für die gleichfalls unzugängliche photographische Gesamtausgabe der Bibel von San Paolo fuori le mura fand ich Ersatz an einer großen Anzahl von Einzelphotographien dieser bilderreichsten karolingischen Bibel im kunsthist. Institut der Universität. Im übrigen fehlt es ja hier nicht an einer reichen allgemeinen und speziellen Literatur, von der die Publikation über die Trierer Ada-Handschrift[26] und das Werk von Leitschuh über die Geschichte der karolingischen Malerei[27] und die schriftlichen Quellen (Inschriften und Titel) zur Geschichte der karolingischen Malerei[28] besonders hervorgehoben werden mögen.

---

[15] José Amador de los Rios, La pintura en pergameno en España hasta fines del siglo XIII, Museo español de Antigüedades III, Madrid 1784, 1—41.

[16] A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, 2 Bände, Leipzig 1913. [17] S. oben S. 15 S. 42.

[18] Arthur Haseloff, Peintures, miniatures et vitraux de l'époque romane bei André Michel, Histoire de l'art I, 2, Paris 1905, bes. p. 750—55.

[19] S. oben S. 2 A. 5. [20] J. Pijoan, Historia del Arte, im 2. Bande, Barcelona 1915, p. 308, 310f.

[21] S. oben S. 1 A. 3. Einzelne katalanische Initialen sind abgebildet in der Arquitectura romànica . . . von Puig y Cadafalch u. Gen. s. oben S. 8 A. 18. [22] S. oben S. 4 A. 8.

[23] Viel Material findet sich jedoch bereits in der eben erwähnten Arquitectura romànica a Catalunya.

[24] Institut d'Estudis Catalans. Les Pintures murals Catalanes. Bisher Fasc. I—IV.

[25] Amadée Boinet, La miniature carolingienne, ses origines, son développement. Planches. Paris 1913.

[26] Die Trierer Adahandschrift, bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht, Leipzig 1889.

[27] F. F. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen, Berlin 1894.

[28] Monumenta Germaniae historica. Poetae latini aevi carolini I. II. ed. Dümmler. Julius von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Malerei (Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit N. F. 4), Wien 1892.

Die byzantinische Kunst, auf die wir bei jeder Untersuchung über frühmittelalterliche Kunst, das Augenmerk gerichtet haben müssen, ist uns durch eine Reihe von Quellenpublikationen unmittelbar zugänglich. Ich nenne hier besonders das große Reproduktionswerk von Omont[29] und als Ergänzung das beschreibende Werk von Bordier[30], dazu die von der Pariser Nationalbibliothek veranstaltete Lichtdruck-Ausgabe des Cod. gr. 74[31] für die Pariser Nationalbibliothek, die Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi und die Collezione Paleografica Vaticana I. für die vatikanische Bibliothek[32]. Die sämtlichen Miniaturen des Oktateuchs von Smyrna hat D. C. Hesseling in den Codices Graeci et Latini photographice depicti[33] veröffentlicht, während Ouspensky den Oktateuch von Konstantinopel herausgegeben[34], de Grüneisen, Strzygowski und Wilpert wenigstens einen Teil der Bilder der Vatikanischen Oktateuche[35] bekannt gemacht haben. Von der reichen Literatur, die zu befragen ist, sei hier besonders die ikonographisch reichhaltige Geschichte der byzantinischen Kunst (mit Ausschluß der Architektur) von O. M. Dalton[36] und die von Wulff[37] erwähnt.

Dem westlichsten Einfallstor der byzantinischen Kunst in die germanisch-romanische Welt, das sich in Spanien auftat, liegt als östlichstes die Südostecke Deutschlands gegenüber. Die Salzburger Buchmalerei, deren Erzeugnisse in der großen Publikation von Swarzenski gesammelt vorliegen[38], bietet daher manche Parallelerscheinungen zu den Werken des fernen Westens und in vielen Fällen wichtiges, in einzelnen das einzige bekannte Vergleichsmaterial.

Ein Kunstkreis, dessen Bedeutung für Spanien anscheinend sehr groß war, ist der Nordafrikas. Ich hoffe, diese wichtige Tatsache durch die folgenden Untersuchungen trotz des lückenhaften Materials hinreichend sicherstellen zu können. Leider ist uns die alte christliche Kunst in den westlichen Gebieten Nordafrikas fast nur in architektonischen Monumenten erhalten geblieben, und wir suchen hier vergebens nach Antwort auf unsere Fragen. Dagegen hat Ägypten uns auch zahlreiche Denkmäler der Malerei und Kleinkunst hinterlassen. Wichtige Quellenwerke sind: Strzygowskis Katalog der koptischen Abteilung des Museums zu Cairo[39], und seine Ausgabe der alexandrinischen Weltchronik[40], Clédats Bericht über seine Ausgrabungen zu Bawît[41], de Bocks Matériaux[42] u. a. Durch die Güte Sr. Königl. Hoheit des

---

[29] H. Omont, Fac-Similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, Paris 1902.

[30] Bordier, Descriptions des peintures dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, Paris 1883.

[31] Bibliothèque nationale, département des manuscrits. Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle. Tome I. II. Réproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74, Paris, Berthaud-Frères o. J.

[32] Collezione Paleografica Vaticana, I: Miniature della Biblia Cod. Vat. Reg. gr. I e del Salterio Cod. Vat. Pal. gr. 381, Roma 1905.

[33] Codices Graci et Latini phototypice depicti, duce Scatone de Vries, Suppl. VI: Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne, édition phototypique, préface de D. C. Hesseling, Leyden 1909.

[34] M. Th. Ouspensky, Der Oktateuch der Bibliothek des Serail in Konstantinopel, Text- und Tafelband (Zeitschrift des russ. arch. Instituts in Konstantinopel XII), Sofia-Leipzig 1907 (Russisch).

[35] Vat. gr. 746 u. 747. Wladimir de Grüneisen in seinem Monumentalwerk: Sainte Marie Antique, Rom 1911. J. Strzygowski in: Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und des Oktateuch (Byzantinisches Archiv Heft 2), Leipzig 1899. J. Wilpert in: Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten des IV.—XIII. Jahrhunderts, Freiburg i. B. 1916. Eine Anzahl der Bilder enthält auch die Einleitung zur Ausgabe der vatikanischen Josua-Rolle. S. unten A. 45.

[36] O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology, Oxford 1911.

[37] O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, 2 Bde., Berlin 1914.

[38] G. Swarzenski, Die Salzburger Buchmalerei, Leipzig 1908.

[39] Catalogue général des antiquités égyptiennes au musée du Caire, tom. XI, Wien 1904.

[40] Eine alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščew, herausgeg. u. erkl. v. Adolf Bauer u. Jos. Strzygowski, Denkschriften der Kais. Ak. d. Wiss., phil. hist. Kl. 51 (1906), Abh. II.

[41] Jean Clédat, Le monastère et la nécropole de Baouît (Mémoires publiés par les membres de l'institut français d'archéologie orientale du Caire, tome XII, 1), Kairo 1904.

[42] W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne, St. Petersburg 1901 (russisch u. französisch). Text- u. Tafelband. Dazu jetzt: Johann Georg Herzog zu Sachsen, Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens, Leipzig 1914.

Prinzen Johann Georg von Sachsen erhielt ich die Photographien sämtlicher Miniaturen des Cod. copte-arabe 1 des Institut Catholique, einer Evangelienhandschrift, die im Jahre 1250 vollendet worden ist[43], durch Prof. Baumstark die des Cod. copte 13 der Pariser Nationalbibliothek v. J. 1179[44]. Dabei darf die hellenistische Mutterkunst der koptischen so gut wie der byzantinischen und abendländischen Kunst nicht vernachlässigt werden, deren Monumente wie die Josuarolle[45], der Codex Rossanensis[46], die Wiener Genesis[47] usw. auf der einen, die Quedlinburger Itala[48], die Mosaiken von Santa Maria Maggiore und die Fresken von Sancta Maria Antiqua [49] u. a. auf der anderen Seite, uns bis ins christliche Altertum hinaufführen.

Stets werden wir auch den Blick richten müssen auf die östlichen Elemente und Ableitungen der hellenistischen Kunst, die dort ebenso sehr, wenn auch nicht ganz auf dieselbe Weise durch orientalische Einflüse umgestaltet worden ist, wie in der altspanischen Kunst. Leider ist noch sehr wenig von der syrischen christlichen Buchmalerei veröffentlicht, obwohl gerade Stücke wie das Rabula-Evangeliar[50] und Ms. syr. 341[51] der Bibl. Nat. den Wunsch nach mehr lebendig halten[52]. Um so wertvoller sind uns Macler's[53], Strzygowski's[54] und der Mechitharisten[55] Veröffentlichungen armenischer Miniaturen wie nicht minder auch Strzygowski's Werk über den serbischen Psalter in München[56]. Was Strzygowski und A. Baumstark[57] mehrfach versucht haben, vom Osten her, durch die Umformungen der Jahrhunderte hindurch die altchristliche Kunst wieder aufzufinden, das ist ja auch ein besonderes Ziel, dem diese Arbeit von Westen

[43] Beschrieben in der Oxforder Ausgabe der koptischen Texte: The Coptic Version of the New Testament in the Northern Dialect otherwise called Memphitic and Bohairic, vol. I, p. XCVI ff., erwähnt von Johann Georg Herzog zu Sachsen, Malerei und Ikonographie im christl. Orient, Hist. pol. Blätter 1921, S. 90.

[44] Erwähnt ebenda und von Baumstark s. unten A. 57.

[45] Codices e Vaticanis selecti, Tom. V: Il Rotulo di Giosue, Milano 1905.

[46] O. v. Gebhardt u. A. Harnack, Evangeliorum Codex graecus purpureus Rossanensis, Leipzig 1880. A. Haseloff, Codex purpureus Rossanensis, Berlin 1898. Die neuere Ausgabe von A. Muñoz (1907) war mir leider nicht zugänglich.

[47] Die Wiener Genesis. Herausgegeben von Wilhelm Ritter von Hartel u. Franz Wickhoff. (Beilage zum XV. und XVI. Bande der Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses), Wien 1895.

[48] V. Schultze, Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der Kgl. Bibl. in Berlin, München 1898.

[49] S. oben A. 35.

[50] Die bisher einzige Gesamtreproduktion im 3. Bande, tav. 128—140 von R. Garrucci, Storia dell' arte cristiana, Rom 1872—81, ist jüngst ersetzt worden durch die Ausgabe in Lichtdrucken im Spicilegium Laurentianum des Verlags Danesi. Diese war mir leider nicht zugänglich.

[51] H. Omont, Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle, in: Monuments et mémoires publiés par l'académie des inscriptions et des belles lettres, tome XVII, Paris 1909.

[52] Hoffentlich ist es A. Baumstark bald vergönnt, seine seit Jahren vorbereitete Publikation über die syrische Evangelien-Illustration herauszugeben, besonders das aus der Nähe von Edessa stammende Evangeliar v. 1222 im jakobitischen Markuskloster in Jerusalem, das er im Oriens christ. 4, 1904, S. 412 f. bekannt gemacht und dessen Bilderliste er ebenda N. S. 1, 1911, S. 106 mitgeteilt, von dem dann J. Reil in der Zeitschrift des Deutschen Palästinavereins 34, 1911 vier Seiten reproduziert hat. Vgl. dazu Baumstark im Oriens christ. N. S. 1, 1911, S. 134 ff. Der Güte meines Kollegen Prof. H. Vogels verdanke ich die Einsicht in die Photographien des Cod. syr. add. 7170 des Britischen Museums, einer Evangelienhandschrift des 11. Jahrhunderts.

[53] Miniatures arméniennes. Vies du Christ. Peintures ornamentales (X^{e} au XVIIe siècle) par Frédéric Macler, Paris 1913. Seraphin Abdullah et Frédéric Macler, Etudes sur la miniature Arménienne in: Revue des Etudes Ethnographiques et Sociologiques 1909 u. Sonderabdruck Paris 1909. L'Evangile Arménien, Edition phototypique du manuscrit No. 229 de la bibliothèque d'Etchmiadzin, publié sous les auspices de M. Léon Mantacheff par Fréd. Macler, Paris 1920.

[54] Das Etschmiadzin Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst (Byz. Denkmäler I), Wien 1891. Derselbe: Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII, 1. v. J. 1113 bzw. 893 n. Chr. (K. Universitätsbibliothek zu Tübingen, Veröffentlichungen I. Atlas zum Katalog der armenischen Handschriften, 2), Tübingen 1907.

[55] Publikation des Psalters der Mlqē v. J. 902 von Alishan, Venedig 1902 (armenischer Text).

[56] Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München (Denkschriften der Kais. Ak. d. Wiss. phil. hist. Kl. 52, Abh. 2), Wien 1906.

[57] Ich verweise besonders auf die am Ende des 4. Kapitels angeführten Untersuchungen, sowie auf: Ein frühbyzantinisches Kreuzigungsmosaik in koptischer Replik, Oriens christ. N. S. 6, 1916, S. 271 ff. Siehe auch die folgende Anm.

Fig. 23. Santa Maria de Ripoll. Portal

Fig. 24. Die beiden mittleren Streifen rechts

Fig. 25. Die beiden mittleren Streifen links

Fig. 26. Rip.B. fol. 95

Fig. 27. Apok. v. S. Sever fol. 85

Fig. 28. Ashb. P. fol. 9

Fig. 29. Apok. v. Girona fol. 102v u. 103

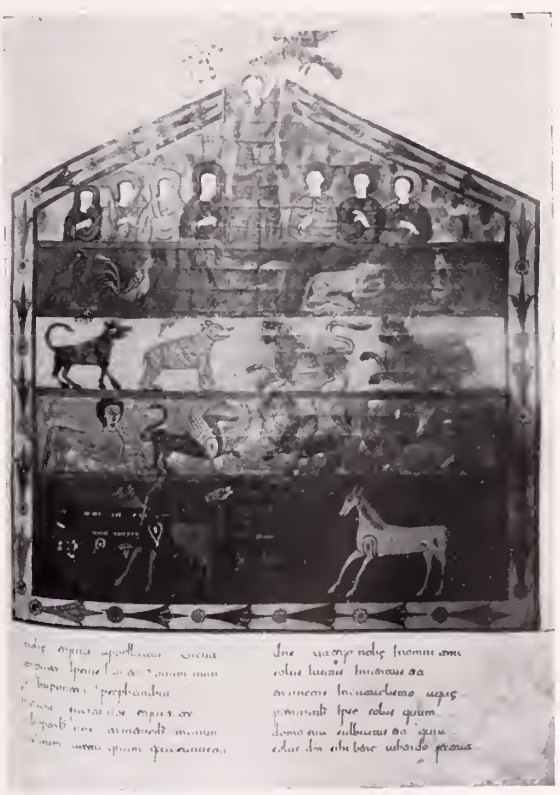


Fig. 30. Apok. der Bibl. nac. V—1—1 fol. 107

Tafel 12.

links: Fig. 31.

Ashb. P. fol. 44

rechts: Fig. 32.

Ashb. P. fol. 50

oben: Fig. 33.

Apok. v. S. Sever fol. 229^{v}

Fig. 37. Apok. v. Girona fol. 219v

links: Fig. 34. Bawît Kapelle XVII

links: Fig. 35. Apok. v. S. Sever fol. 199

rechts: Fig. 36. Apok. v. Urgell fol. 189

Fig. 38. Apok. v. S. Sever fol. 29

Fig. 39. Apok. v. Urgell fol. 19

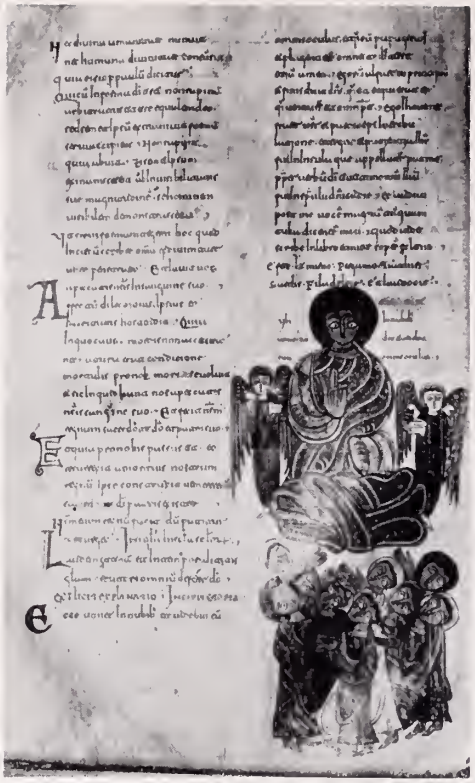


Fig. 40. Apok. d. Real Acad. fol. 17v

Fig. 41. Apok. v. Girona fol. 34

Fig. 42. Bibel v. San Isidoro fol. 50v

Fig. 43. Apok. v. S. Sever fol. 224

Fig. 44. Apok. v. Girona fol. 248

Fig. 45. Apok. v. Urgell fol. 213v

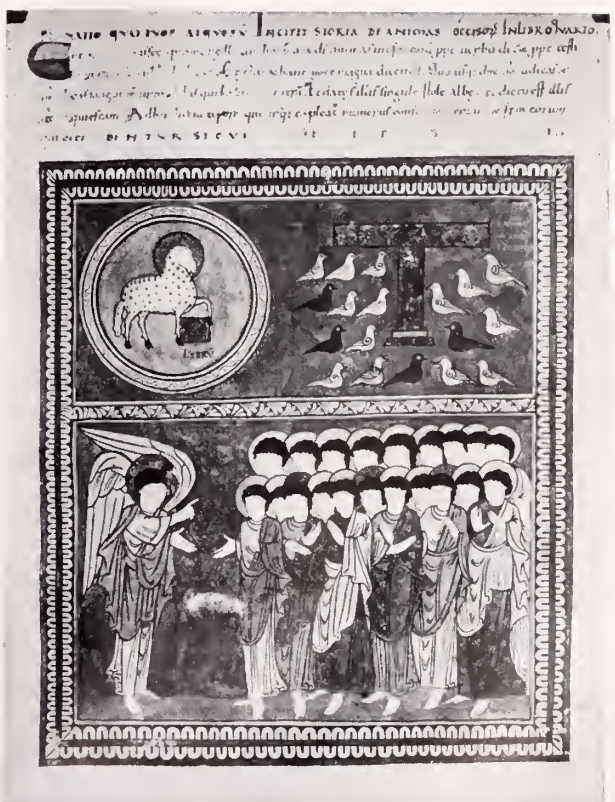


Fig. 46. Apok. v. S. Sever fol. 113

Fig. 47. Apok. v. S. Sever fol. 4

Fig. 48. Apok. v. Girona fol. 5v

Fig. 49. Apok. v. Girona fol. 93v

50. Fig. Apok. v. Urgell fol. 57v

her zustrebt. Für die georgische Evangelien-Illustration standen mir durch die Güte der Preuß. Akademie der Wissenschaften die Photographien des Markus-Evangeliums von Gelati aus dem 11. Jahrhundert zur Verfügung, die Th. Kluge aufgenommen hat[58].

Eine Arbeit über altspanische Buchmalerei kann selbstverständlich nicht an der Kunst des Islam achtlos vorübergehen. Zwar sind keine unseren Handschriften vorangehenden oder gleichzeitigen islamischen Miniaturen erhalten. Deshalb geben die verschiedenen Geschichten der Buchkunst des Islam[59] auf die Fragen, die uns hier am meisten interessieren, auch keine Auskunft. Glücklicher Weise sind in den letzten Jahren einige Denkmäler frühislamischer Wandmalerei durch Musil[60] und Hertzfeld[61] bekannt geworden. Wichtiger noch ist, daß wir in der Lage sind, uns von der Art der Einwirkung der Kunst Persiens eine tiefere Vorstellung zu bilden, jenes Landes, das nicht nur, auch unter der Herrschaft des Islam, stets eine blühende Buchmalerei, selbst eine figürliche, besessen hat, sondern auch nach Westen und Osten mächtig die Formen der Kunst beeinflußt hat. Die großen Veröffentlichungen von Alb. Grünwedel[62] und A. von Le Coq[63] über die Turfan-Expeditionen geben uns die willkommene Möglichkeit, die persischen Einwirkungen im äußersten Westen Europas an denen im Osten Asiens zu messen.

Die abgekürzten Bezeichnungen der hier genannten häufiger zitierten Werke ergeben sich aus den Titeln von selbst. Im übrigen zeigt das Sach- und Namenregister von jeder erwähnten Schrift die Stelle der vollständigen Titelangabe an. Hier mag noch auf einige Abkürzungen in der Benennung der Handschriften außer den schon eingeführten Rod. B. und Rip. B. hingewiesen werden.

Bibl. nac. ..... = Biblioteca nacional in Madrid.
Real Acad..... = Real Academia de la Historia in Madrid.
B. N. ..... = Bibliothèque Nationale in Paris.
Apok. v. Gir. ... = Apokalypse-Kommentar des Beatus von Liebana im Kapitelsarchiv zu Girona.
Apok. v. S. Sever = B. N. Lat. 8878: Apokalypse-Kommentar des Beatus aus Saint-Sever in der Pariser Nationalbibliothek.
Apok. v. Urgell, Apok. d. Real Acad. usw. entsprechend.
Ash. Pent. ..... = B. N. Nouv. acq. lat. 2334: sog. Ashburnham Pentateuch.
Bamb. B. ..... = Bibel der bayr. Bibliothek zu Bamberg A I 5[64].
B. v. S. Isid. ... = Bibel vom Jahre 960 im Archiv von San Isidoro in León.
B. v. S. Paul ... = Bibel von San Paolo fuori le mura bei Rom, auch Bibel von San Callisto genannt.
Copte arabe 1 ... = Evangeliar copte arabe 1 des Institut Catholique in Paris d. Js. 1250.
Copte 13 ..... = Evangeliar copte 13 des B. N. d. Js. 1179.
Gebh. B. ..... = Stiftsbibliothek zu Admont I vol. I, sog. Gebhardsbibel[65].
Gr. 510..... = B. N. Grec 510, Reden Gregors von Nazianz, 880—886[66].

[58] Vgl. A. Baumstark, Eine georgische Miniaturenfolge zum Markusevangelium, Oriens christianus N. S. 6, 1916, S. 152ff. Die Photographien des Matthäusevangeliums (vgl. Baumstark, Eine georgische Miniaturenfolge zum Matthäusevangelium, Oriens Christ. N. S. 5, 1915, S. 140ff.) waren leider verliehen.

[59] Z. B. Cl. Huart, Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Muselman, Paris 1908. Wertvoll durch ihre allgemeinen Angaben und Übersichten war mir dagegen Ph. Walter Schulz, Die islamische Malerei, Orientalisches Archiv I, 1910, S. 12ff. u. 79ff.

[60] A. Musil u. A. L. Mielich, Kusejr Amra, Wien 1907.

[61] E. Hertzfeld, Msatta, Hira und Badiya, die Mittelländer des Islam und ihre Baukunst, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 42, 1921, S. 104ff. Ergänzend tritt hinzu T. J. Arne, Monumentale Menschendarstellungen in der mohamedanischen Kunst. Orientalisches Archiv I, 1910, S. 82ff.

[62] Alb. Grünwedel, Alt-Kutscha, Archäologische u. religionsgeschichtliche Forschungen an Tempera-Gemälden aus buddhistischen Höhlen der ersten acht Jahrhunderte nach Christi Geburt, Berlin 1920.

[63] A. von Le Coq, Chotscho, Facsimile-Wiedergaben der wichtigen Funde der ersten Kgl. preußischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkestan, Berlin 1913.

[64] Abbildungen s. A. 25 u. 26.

[65] Abb. s. A. 38.

[66] Reproduktion aller Miniaturen bei Omont, s. oben A. 29.

Gr. 74 ..... = B. N. Grec 74, Evangeliar des 11. Jahrhunderts.
Gump. B. ..... = Erlangen, Universitätsbibliothek Cod. 368, sog. Gumpertsbibel[67].
Kpl. Okt. ..... = Oktateuch der Bibliothek des Serails in Konstantinopel.
Lond. Alk. B. ... = Brit. Mus. Add. 1054, sog. Londoner Alkuinbibel[68].
Rab. Ev. ..... = Cod. Syr. Laur. 56, Evangeliar des Rabula in der Laurenziana zu Florenz.
Sm. Okt. ..... = Oktateuch der *Εναγγελικὴ σχολή* zu Smyrna.
Viv. B. ..... = B. N. Lat. 1, sog. Viviansbibel[69].
W. G. ..... = Wiener Genesis, endlich
Mos. S. M. M.... = Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom.

[67] Abb. s. A. 38. [68] Abb. s. A. 25. [69] Abb. s. A. 25.

3. Kapitel.

Der Heptateuch. Die Darstellungen.

1. Genesis[1].

Zur Genesis bringen die Bibeln ausführlich die Schöpfung, die Geschichte der ersten Menschen und ihrer Söhne, einiges von Noe, nur ganz weniges von Abraham, Isaak, Jakob und Joseph. Sie unterscheiden sich dadurch von vornherein ganz wesentlich von den älteren Bilderreihen wie der W. G., den Mos. S. M. M., dem Ash. P. und den illustrierten Oktateuchen und nähern sich der Bilderarmut der karolingischen Malerei.

Das Mittelbild der ersten Reihe Rod. B. fol. 6 (Fig. 2) und Rip. B. fol 5^{v} (Fig. 4) veranschaulicht Gen. 1, 1. Der in der Rod. B. viergeteilte, in der Rip. B. achtgeteilte Kreis veranschaulichte wohl ursprünglich die vom Wasser umflossene und vom Firmament überspannte Erdscheibe mit den vier Himmelsgegenden. In der Rod. B. ist es der sternenbesäte, von Wolken teilweise bedeckte Himmel mit den vier Tageszeiten, wie die Beischrift cae-lum ausdrücklich lehrt, während die Erde (ter-ra) hinter ihm hervorkommt.

Zu Anfang der ersten Reihe stellt ein Wellenberg, den ein unförmlicher Kopf krönt, den Abyssus (Rod. B.: Abyssus, Rip. B.: ABVSSVS RETINENS IN SE SUA CUNCTA CREATA), der Kopf, durch seine bläuliche Farbe als Bild des Dunkels oder der Nacht gekennzeichnet, die tenebrae super faciem abyssi (Gen. 1, 2) dar. Eine ähnliche Darstellung hat eine Elfenbeintafel des 10. oder 11. Jahrhunderts zu Berlin, wohl süditalienischer Herkunft[2]; doch schwebt dort noch die Taube des hl. Geistes (Gen. 1, 2) über dem Haupte. Die Taube über dem Wasser, die z. B. nicht viel später auf einem höchst merkwürdigen Teppich mit Schöpfungsszenen im Kapitelsaal der Kathedrale von Girona[3], ferner auf einem romanischen Kapitäl des Kreuzgangs der Kathedrale von Valencia, auf dem berühmten Paliotto des Domschatzes von Salerno[4] und sonst öfter[5] vorkommt, hat anscheinend das ältere Motiv des Abyssus verdrängt. In der Rod. B. links und rechts neben der Himmelsscheibe, in der Rip. B. rechts von ihr ist Tag und Nacht (Gen. 1, 4. 5) gemalt. Auf der bereits grasbewachsenen Erde steht in der Rod. B. die Nacht als halbnackte weibliche Gestalt von bläulicher Färbung (Nox) und trägt in der Mondsichel die Büste der Luna, ihr gegenüber der Tag (Dies), der in einem Strahlenkreise das Bild des Sol auf dem Haupte trägt. Die Nacht hat ein diademartiges Stirnband, vielleicht vergröbert das Stirnband, das in der byz. Kunst Engeln gegeben wird, vielleicht

[1] Über die Ikonographie der Genesisdarstellungen hat zuletzt in größerem Zusammenhange gehandelt Wl. de Grüneisen, Sainte Marie Antique, p. 342ff., vor ihm A. Springer, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit bes. Berücksichtigung auf den Ashburnham-Pentateuch (Abh. d. sächs. Ak. d. Wiss., phil. hist. Kl. IX, 6), Leipzig 1884 und J. J. Tikkanen, Die Genesisbilder von S. Marco . . . s. oben S. 15 A. 41 und bez. Adam und Eva H. Graeven in seinem Aufsatz Adamo ed Eva sui cofinetti d'avorio bizantini in der Zeitschrift L'Arte II, 1899, p. 297ff.

[2] Abgeb. bei Tikkanen, S. 21; vgl. S. 9f.

[3] Vgl. Pijoan, Historia del Arte, p. 308; L'Arquitectura romànica II, Fig. 505.

[4] Arbeit des 11. Jahrhunderts. Vgl. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, 1, 1897, S. 41.

[5] Von späteren Darstellungen erwähne ich die in der Kuppel des Baptisteriums zu Florenz (13. Jahrhundert) und in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi (vgl. Tikkanen S. 16). H. Detzel, Christl. Ikonographie I, Freiburg i. B. 1894, bildet Fig. 216 eine angelsächsische Miniatur von ca. 1000 des Brit. Museums (ohne weitere Angabe der Handschrift) ab, die gleichzeitig die Taube und zwar auf (!) den Wellen zeigt.

auch eine Erinnerung an eine lokale weibliche Kopftracht[6], der Tag einen einfachen Streifen um das Haupt. Die Rip.B. hat Tag und Nacht durch eine um die Hüften bekleidete, rötlich gefärbte männliche Gestalt mit offenen Augen und einem (Ähren-?) Büschel in der Rechten und eine nackte, schlafende weibliche Gestalt von bläulicher Farbe nebeneinander dargestellt.

Den Ursprung der Szenen zeigen die Oktateuche einerseits, altspanische Handschriften andererseits. Im Sm. O. fol. 2[7] hält Gott die Scheibe des Weltalls vor sich, in deren Mitte ein Kreis die Sonne darstellt, während rechts sich die Mondsichel befindet und vier kleine Kreise oben, unten, rechts und links wohl die Sterne andeuten. Die Sterne sind bei den spanischen Malern zu den Knöpfen außerhalb, die Sonne ist zu dem runden, in der Rod.B. sogar viereckigen Mittelstück geworden. Fol. 4[v] und 21[v] erblicken wir in Sm. O. auch die Gestalten des Tages und der Nacht, ähnlich wie in der Rod. B., während sich der laurentianische Oktateuch wie auch der Ashb. P. mit der Nebeneinanderstellung einer hellen und einer dunkeln Fläche begnügen. Dagegen lieben die alten spanischen Handschriften kartenmäßige Veranschaulichungen der Welt und des Himmels, Windtafeln u. dgl., wie etwa die höchst merkwürdige Himmelstafel der Beatusapokalypse von Girona fol. 3[v] u. 4[r] oder die Windtafel des Codex Vigilanus im Eskorial fol. 14[v] zeigt. Aus dieser Tradition erklärt sich auch der eben erwähnte Teppich mit Genesisbildern im Kapitelsaale der Kathedrale von Girona, der um einen Mittelkreis mit dem segnenden Schöpfer ein Quadrat, in den entstehenden Zwickeln die vier Winde, dann wieder einen Kreis und in den Segmenten den Geist Gottes über den Wassern, Tag und Nacht, Adam und Eva, die Tiergeschöpfe, endlich oben das Jahr, rechts und links am Rande die Monate und Planeten zeigt. Neben den Oktateuchen kommt dieser Teppich unseren Bibeln wohl am nächsten. Er hat eine ähnliche Vorlage gehabt.

Die zweite Bilderreihe stellt die Erschaffung der ersten Menschen und den Sündenfall dar. Eng an den Wortlaut der Hl. Schrift sich anschließend läßt der Maler Gott, den er als bärtigen Mann mit Kreuznimbus darstellt, den Adam mit beiden Händen formen. In der Rod.B. steht dieser dazu noch auf dem Erdklumpen, aus dem der Stoff zu seinem Körper genommen ward[9]. Daß Gott in den Schöpfungsszenen als alter Mann dargestellt, nicht nur durch die Hand von oben angedeutet wird, ist ein Typus, von dem wir in der altchristlichen Kunst nur Spuren finden[10], während der Ashb. P. und die karolingischen Bibeln ihn ständig zeigen[11]. Die Oktateuche hingegen vermeiden ihn und geben stets nur die Hand Gottes. Der Kreuznimbus, das Kennzeichen Christi, ist allem Anscheine nach im Ashb. P. nicht vorhanden[12], wohl aber in den karolingischen Bibeln, obgleich er anderswo schon viel früher erscheint, seit der Mitte des 5. Jahrhunderts, so in S. M. M. bei der Begegnung Abrahams mit Melchisedech und der Erscheinung des Engels vor Jakob, Gen. 31, 11.

In der Rip.B. steht Gott unter einem Hufeisentorbogen. Die Hufeisenform braucht nicht ohne weiteres ein Zeichen arabischen Einflusses zu sein, da sie ein vorarabisches Erbgut der orientalischen Kunst ist. Schon die Kanonesbögen des Evangeliars des Rabula vom Jahre 586 haben sie. Auch in Spanien ist sie vielleicht in westgotischen Bauten vor dem Arabereinfall nachzuweisen, in Katalonien z. B. im Baptisterium und in der Krypta von Sant Miquel von Tarrassa. Die Erforscher der katalanischen Bau-

[6] S. weiter unten zur Tracht Evas.

[7] Hesseling, Fig. 1; im Kpl. O. fehlt die entsprechende Darstellung.

[8] Hesseling. Fig. 3 u. 34; ganz ebenso in Kpl. O. Jedoch sind die Gestalten fol. 4[v] bekleidet und der Tag trägt eine brennende Fackel. Dabei schwebt der Tag vor einem hellen Hintergrunde, die Nacht vor einem dunkeln. Diese Darstellung ist auch sonst der byz. Kunst geläufig. Vgl. Strzygowski, Der Bilderkreis des griech. Physiologus S. 73ff. Die Fackel hat der katalanische Maler nicht verstanden und zum Ährenbüschel gemacht.

[9] Dem entspricht die Beischrift: Ubi dñs plasmat adam.

[10] z. B. auf dem bek. Sarkophag aus St. Paul, jetzt im Lateranmuseum (O. Marucchi, I Monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense, Milano 1910, tav. XIV, 3). Bei der Vertreibung aus dem Paradiese hat z. B. auch die Sarkophagwand des Lateranmuseums, Marucchi, tav. XX, 7 (vgl. Buch Ezechiel Fig. 4) den bärtigen Gott Vater; dann kommt der Typus mehrfach in der Darstellung des Opfers Kains und Abels vor.

[11] z. B. die Bamb. B., die Lond. Alk. B., die Viv. B., vgl. Ada-Handschrift S. 75ff., ferner B. v. S. Paul, vgl. Leitschuh S. 101f.

[12] Die Reproduktion bei v. Gebhardt ist nicht deutlich genug, um ein ganz sicheres Urteil zuzulassen.

geschichte J. Puig y Cadafalch, Antoni de Falguera und J. Goday y Casals datieren beide zwischen 550 und 700, d. h. den Beginn des byzantinischen Einflusses und die arabische Eroberung, durch die Tarrassa, das ehemalige Egara, aufhörte Bischofsitz zu sein[13]. Nach ihnen kann man sogar den westgotischen Hufeisenbogen deutlich vom maurischen unterscheiden, da er den Mittelpunkt tiefer hat und deshalb nicht so weit ausladet[14]. Der Bogen der Rip. B. hat diese Form. Wir könnten daher bei ihr an die Nachwirkung einer alten Handschrift wie des Rabula-Evangeliars denken. Dennoch möchte ich das nicht tun, zumal der Ashb. P. keine Hufeisenbogen kennt, und annehmen, daß hier vielmehr eine Nachwirkung arabisierter Miniaturen vorliegt. Unter dem Einfluß der fränkischen und überhaupt der abendländisch-christlichen Kunst konnte sich der Hufeisenbogen nicht halten. Lehrreich ist auch ein Vergleich der Apokalypse-Handschrift von Girona, die ihn hat, mit der ihr eng verwandten von S. Sever, die ihn nicht hat. Beide gehören dem 11. Jahrhundert an; aber die eine wurde südlich, die andere nördlich der Pyrenäen nach ähnlichen Vorlagen kopiert. Die Wangen der Gottesgestalt und Adams haben rote Flecken, eine Eigentümlichkeit, die uns in der Rod. B. noch nicht, wohl aber in den frühen langobardischen Miniaturen, in Katalonien auch z. B. in den Wandmalereien zu Pedret[15], begegnet. Auf die Zeichnung der Mauerfläche, der Dachbekrönung, wie auch der Gewandung Gottes wird gleich noch einzugehen sein.

Der Erschaffung Adams folgt in der Rod. B die Erschaffung Evas, in der Rip. B. sogleich der Sündenfall. Hier liegt eine auffallende Abweichung sowohl vom byzantinischen Kanon als auch vom karolingischen vor, die beide Adam für sich allein im Paradiese einführen, sei es das Paradies bebauend oder die Tiere benennend[16].

Durchaus eigenartig ist die Erschaffung Evas in der Rod. B. Adam ruht auf einem Bette, wie es uns noch oft begegnen wird. Eva steht, wohl aus Gründen der Dezenz von dem klösterlichen Maler halb bekleidet, vor ihm. Trotzdem hält Gott noch Adams Rippe in der Hand. Eine vollständige Parallele kenne ich nur in den Genesis-Szenen der Kapitäle des Kreuzgangs der Kathedrale von Girona aus dem 12. Jahrhundert, ein Zeichen, daß die Bibeln eine katalanische Tradition entweder vertreten oder begründet haben. Auffallend ist das Kopfband, das Eva trägt. In der Verführungsszene kehrt es in der Rip. B. ähnlich dem Rande einer kleinen runden Kappe, dann als förmliche Kappe in der Austreibungsszene und nachher noch öfter wieder. In der byzantinischen und karolingischen Kunst läßt sich diese Kopftracht nicht belegen. Dagegen erscheint sie in etwas veränderter Form mehrfach in den Miniaturen des Libro de los Feudos des Kronarchivs zu Barcelona, der auf Befehl des Königs Alfons II. von Aragonien (1162—1196) für Raymundus, den Dekan der Kirche von Barcelona, geschrieben wurde[17], und als Kopftracht Mariens auf einer romanischen Kreuzigungsdarstellung des Museums von Barcelona und, wenn ich mich recht entsinne, auch auf einem Kapitäl des Kreuzgangs von Tarragona. Daß der Maler in dieser Weise Eva mit einem Bestandteile des Zeitkostüms vornehmer Frauen schmückt, ist bezeichnend für seine Auffassung von der Stamm-Mutter und für die Naivität seines Schaffens[18].

Das Bild des Sündenfalles scheint zwei Motive zusammenfassen zu wollen, die in der karolingischen

[13] L'Arquitectura romànica I, 333ff. bes. 336.

[14] ebda. p. 365; vgl. Dieulafoy p. 72ff.

[15] Vgl. Les Pintures murals Catalanes, fasc. I. Pedret, mit 4 Farbentafeln. Die Gemälde, die ihrem Stil nach kaum viel später als die Rip. B. angesetzt werden können, sind sicher vor der Restauration geschaffen worden, die an der Kirche im 12. Jahrhundert vorgenommen wurde.

[16] z. B. Bamb. B. fol. 7^{v}, Alkuin-Titel 2 u. 3 und alle Oktateuche.

[17] Vgl. José Amador de los Rios, La pintura en pergamino etc. p. 16. Das Kopfband ist hier freilich durch Verbindung mit einem Streifen, der unter dem Kinn herläuft, zu einer Art Schleier geworden. Perlengezierte Bänder tragen in Pedret die thörichten Jungfrauen im Haar. Pijoan spricht Anuari IV, 491 nur von der toca (Haube) característica' unserer Bibeln.

[18] Die karolingischen und die byzantinischen Handschriften bringen die Erschaffung Evas mit viel größerer Ausführlichkeit. In der Bamb. B. beugt sich Gott über den schlafenden Adam und dann führt er ihm Eva zu (fol. 7^{v}), ebenso in der Viv. B., Lond. Alk. B., B. v. S. Paul; doch heißt es in den Alk.-Tit. nur: Costa viri matrem pausante protulit Adam. Gr. 510 zeigt fol. 52^{v} Adams Schlaf, dann Adam und Eva in blumenbesäter Wiese sitzend, ähnlich die Oktateuche. In der W. G. und im Ash. P. sind die Szenen nicht erhalten geblieben.

und byzantinischen Miniaturen getrennt sind: Die Sünde selbst und die nachfolgende Scham[19]. Eine Nachwirkung der späthellenistischen Kunst in ihrer Umformung durch die westgotische Malerei sind die stilisierten Bäume der Rip. B.[20]. Genau so zeigt sie der Codex Vigilanus[21]. Auch die überlange Gestalt der Stammeltern, das mächtige Haupthaar und der starke, zweizipfelige Bart Adams (Rip. B.), die langen, herabhängenden Brüste Evas (bes. Rod. B.) und ihr strähniges Haar (Rip. B.) sind spanische Überlieferung, wie das u. a. die Ap. v. S. Sever fol. 5^{v}[22] und die B. v. S. Isid. fol. 5^{v} zeigen. Auch in dem Bildchen des Paradieses mit den beiden Stammeltern, das die Weltkarten der Beatus-Apokalypsen enthalten, z. B. Ap. v. Gir. fol. 54^{v} und 55^{r}, ist dieser Typus leicht zu erkennen. Andererseits muß mit allem Nachdruck darauf hingewiesen werden, wie die Maler mit Erfolg bemüht sind, die Szenen lebensvoll wiederzugeben. Besonders in der Rod. B. ist das Überlegen Evas, das Zaudern Adams und der Anreiz, den die Frucht auf beide ausübt, vortrefflich angedeutet.

In der Rip. B. folgt das Strafverhör, Gen. 3, 9ff. In der Rod. B. ist Feld, das diese Szenen enthalten müßte, ausgeschnitten. Doch ist die Szene fol. 7^{v} (Fig. 3) unten links nachgetragen. Die Linienreste, die noch von dem weggeschnittenen Bilde stehen geblieben sind, entsprechen so genau den Begrenzungslinien des rechten Randes fol. 6 und sind andererseits als Konturen einer Person so wenig erklärlich, daß ich, ohne z. Z. in der Lage zu sein, den Sachverhalt an Ort und Stelle nachprüfen zu lassen, und ohne Notizen über diese Einzelheit, nicht anders kann als annehmen, das weggeschnittene Stück fol. 6 habe dieselbe Szene enthalten. Damit ergäbe sich weiter, daß fol. 6 schon zur Zeit der Anfertigung der Bibel diesen Eingriff erlitten hat. Da der Maler der Rod. B. sich auch sonst überängstlich und gegen den Text bemüht, alles Nackte zu vermeiden, so hat er hier wohl eine Darstellung, die ihm noch zu indezent vorkam, durch eine neue ersetzt, in der Adam und Eva ganz bekleidet sind. Im Gegensatz dazu läßt der Maler der Rip. B. Eva ein Tuch in der Linken halten, als sollte ihre Blöße dadurch erst recht auffällig gemacht werden, ein Zug, den ich sonst nirgends gefunden habe. Sehr lebensvoll ist wieder in beiden Darstellungen die Anklage Adams, die Entschuldigung Evas und das zischelnde Aufbäumen der Schlange. Das Szepter, das Gott in der Rip. B. hält, kommt z. B. ganz ähnlich in der Hand der Markgrafen in Urkunden des Libro de los Feudos und auf katalanischen und romanischen Altarvorsätzen vor, z. B. auf einem des 11. Jahrhunderts im bischöflichen Museum zu Vich in der Hand Mariens.

Ein näheres Eingehen verdient die Kleidung Gottes. Zunächst fallen die Randsäume am unteren Ende der Tunika in der Rod. B., am Mantelbausch auf der rechten Schulter und dem mißverstandenen Mantelrand über dem linken Arm sowie an den Ärmeln in der Rip. B. durch das Punktmuster auf, dem wir im Bilde der Erschaffung Adams der Rip. B. schon begegnet sind. Wir werden diesem Muster in unseren Bibeln immer wieder begegnen, und zwar besonders in Darstellungen, für die wir ein Vorbild anzunehmen haben, das den Maler beeinflußte. Derselbe Besatz findet sich mehrfach auf den romanischen Fresken Kataloniens[23], ferner in der Apok. v. S. Sever[24] und der Apok. v. Gir.[25], als Rahmenfüllung auch auf frühen katalanischen Altarvorsatztafeln, z. B. einer mit Maria aus dem 11. Jahrhundert im Museum zu Vich. Der byzantinischen Kunst sind Säume am unteren Rande der Gewänder überhaupt nicht geläufig. Unser Muster entspricht höchstens den Perlensäumen an byzantinischen Prachtmänteln[26]. Dagegen waren

---

[19] Die Lond. Alk. B. hat noch eigens das Verbot der Frucht. Sündenfall und Verstecken zeigt schon die W. G., dann die ganze Reihe der karolingischen Bibeln und der Titel Alkuins und des Ermoldus Nigellus; ähnlich die Oktateuche.

[20] Zwei Bäume nach Gen. 2, 9. Der Baum der Rod. B. kehrt ähnlich auch in der karol. Kunst wieder, z. B. in der Bamb. B.

[21] fol. 142; farbige Faksimiletafel bei José Fernandez Montaña a. a. O. [22] S. Fig. 56.

[23] Z. B. in Pedret, vgl. Les Pintures mur. Cat. fasc. I. Taf. II, Sant Miquel de la Seo (anstoßend an die Kathedrale von Urgell), vgl. fasc. II, Taf. VII—IX, wahrsch. 11. Jahrhundert.

[24] Z. B. fol. 199 (Fig. 35), fol. 4 (Fig. 47).

[25] Z. B. fol. 34 (Fig. 41).

[26] Z. B. auf dem Elfenbein-Relief einer Kaiserin im Bargello zu Florenz aus der 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts, abgeb. bei Dalton, Fig. 128. Den Saum kennt die byzantinische Tracht nur als Zierstreifen, der in der Länge des Gewandes verläuft.

Ziersäume in der karolingischen und späteren deutschen Kunst beliebt an dem halblangen Leibrock vornehmer Männer, zuweilen auch am längeren Frauenkleide[27]. Gewebte Säume waren auch in der koptischen Tracht gebräuchlich[28]. Das Motiv der Punkte oder kleinen Kreise zwischen Randlinien ist ja an sich so einfach und allgemein, daß wir keinen besonderen Ursprung dafür zu suchen brauchen[29]. Doch da es hier nicht etwa nur im Ziersaum eines vornehmen Kleides, sondern gleich einem gewebten Bortenmuster vorkommt, so ist es doch wohl mehr als ein dekorativer Einfall des Malers. Dieses Muster der kleinen Kreise ist aber in keinem Gebiete so verbreitet gewesen wie in dem der koptischen Kunst. In den verschiedensten Variationen, am meisten in Verbindung mit Wellenlinien tritt es dort auf. Die erste der Formen begegnet uns sehr oft als Randmuster wieder in der Apok. v. Gir., verkümmert auch noch in der Apok. v. S. Sever, die zweite, besonders charakteristische in dem schon mehrfach erwähnten Ash. P.[30].

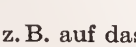
Eine zweite Eigentümlichkeit ist der Gewandbausch auf der rechten Schulter. Wir werden diese Art, das Pallium zu tragen, immer wieder finden. Auffallend ist vor allem, daß es so weit im Bogen nach vorn fällt. In der byzantinischen Kunst kommt das Pallium nur eben über Schulter und Oberarm zu liegen[31]. Auch das ist nicht altantike Überlieferung, sondern wohl eine Mode der späthellenistischen Zeit. In der koptischen Kunst begegnet uns der stark über die rechte Schulter nach vorn gezogene Bogen regelmäßig. Beides, die eigenartigen Säume und das stark überhängende Pallium findet sich vereint auf einem Bronze-Christusrelief, dessen gesamter Typus zudem sehr einem der Christustypen unserer Bibeln entspricht, das aus Der el-gharbiye bei Assuan stammt und der Sammlung Maspero in Paris gehört[32]. Sieht man, daß diese Gewandtracht nun wieder auf katalanischen Altarvorsätzen des 10.—12. Jahrhunderts[33] und in dem Beda von Sant Felix[34] begegnet, aber auch in der auf Südspanien zurückgehenden Apok. v. Gir. und der Apok. v. S. Sev., von deren Zusammenhang mit der altspanischen Tradition noch die Rede sein wird, so läßt sich nicht gut der Zusammenhang der Tracht mit dem Kunstkreise verkennen, von dem wir in der koptischen Kunst wenigstens noch einen Rest von Anschauungsmaterial haben.

Ein Hinweis auf diesen Kunstkreis darf endlich vielleicht noch in der Haarbehandlung gefunden werden. Die Rip. B. hat fol. 5^{v} gestricheltes Haar, die Rod. B. fol. 6 daneben noch ein mehr büschelartig gezeichnetes Haar, z. B. bei Adam, deutlicher noch fol. 7^{v} bei Adam und der Gottesgestalt. Das Täfelchen der Sammlung Maspero zeigt dasselbe Haar in langen Strichen. Die koptische Kunst hat die beiden Arten scharf ausgeprägt nebeneinander, das einfach gestrichelte Haar vor allem in den Bildern von Mönchen, sonst die dicken Büschel, die sich zu runden, scharf abgegrenzten Flocken ballen[35]. Wenn auch naturgemäß

[27] Das Obergewand der Samariterin im Codex Egberti zu Trier hat unten und an den Ärmeln diesen Saum; doch handelt es sich auch hier wieder um ein Ziergewand, das nicht bis zum Boden reicht. Vgl. F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier, Freiburg i. B. 1884, 71f. 36.

[28] Im allgemeinen verbunden mit den bekannten koptischen Disken, den kreisrunden gewebten Zieraufsätzen.

[29] Die keltische Kunst kam zu den kleinen Kreisen, wie es scheint, durch Nachahmung von Ziernägeln, die byzantinische stellt Perlenreihen dar, außer an Gewändern auch als Rand von Nimben. Als rein lineares Muster sind sie dagegen in Ägypten heimisch. Sie sind geradezu ein Charakteristikum ägyptischer Elfenbein- und Knochenarbeiten.

[30] Der Ash. P. hat unter den Borten der Frauengewänder sowohl die Form als auch ganz wie unsere Bibeln 

[31] Ich verweise z. B. auf das bekannte herrliche Elfenbeindiptychon des Brit. Museums mit dem Erzengel Michael (4.—6. Jahrhundert), abgeb. bei Dalton, Fig. 121. Kaufmann, Handb. der christl. Archäologie^{2}, 1913, Fig. 152.

[32] Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig 1901, S. 64 u. Fig. 25; derselbe, Röm. Quartalschrift XII, 1898, S. 22. Auch die Miniatur-Fragmente der im 5. Jahrhundert geschriebenen ägypt. Weltchronik, die Bauer und Strzygowski veröffentlicht haben, zeigen z. T. diesen Faltenwurf; die Säume sind einfach als dunkle Striche behandelt.

[33] Z. B. auf dreien, die Puig y Cadafalch, L'Arquitectura romànica III, Fig. 754, 756, 758 abbildet.

[34] Vgl. unten Fig. 159—164.

[35] Vgl. z. B. in Bawît den David-Zyklus in Kap. III (Clédat p. 17—22, pl. XVI—XVIII), wo besonders die jugendlichen Trabanten Sauls das flockige Haar haben, ferner zahlreiche Elfenbeinarbeiten im Museum zu Cairo. Die koptische Kunst kennt noch eine dritte Art der Haartracht, bei der das Haar in dichter dunkler Masse den Kopf umrahmt; vgl. z. B. den hl. Phibâmon an der Westwand der Kap. XVII in Bawît, oder Christus oben und die Heiligen unten neben Maria an der Ostwand der Kap. XVII (Fig. 34 nach Clédat XLI). Auf diese Art wird noch zurückzukommen sein.

die beiden Formen, das mehr gestrichelte und das mehr lockige Haar in gewissen Grundzügen überall vorkommen, so stehen sie doch, so wie unsere Bibeln sie zeigen, dieser koptischen Art am nächsten. Der Ash. P. bevorzugt das kurze, gestrichelte Haar, ganz wie es so viele koptische Beinritzarbeiten und die erhaltenen Fresken zeigen[36].

Das nächste Bild, die Vertreibung aus dem Paradiese, gibt uns Anlaß, das Auge für gewisse Einzelheiten der Architektur zu schärfen. Vorerst sei noch bemerkt, daß sowohl die karolingischen wie die byzantinischen Bibeln nie Gott selbst, sondern stets einen Engel die Vertreibung vornehmen lassen[37]. Auch auf Evas Kopfbedeckung in der Rip.B., die Gewandung der Verstoßenen, besonders aber die feinempfundene Darstellung ihrer Trauer sei aufmerksam gemacht. Die Türme oder Pfeiler, die das Paradiestor flankieren, zeigen sorgsam gezeichnete Quadern in verschiedenen Farben und als Bekrönung eine kleine Palmette, die aus einem kugelartigen Wulst entspringt. Eine Kugel als Dachabschluß kommt an den anderen Türmen der Seite vor. Die sorgfältige Auszeichnung und verschiedene Färbung der einzelnen Steine ist spanische Tradition. Im Codex Vigilanus sind sie zu farbigen, geometrischen Mustern gruppiert worden[38], ähnlich, aber noch feiner in der Apok. v. Gir.[39], um nur diese zu nennen. Die arabische Fayenceverkleidung schwebt offenbar dem Maler vor. Die Rip.B. hat auch noch mehr als ein Blatt, in dem deutlich diese Art nachwirkt[40]. Aber wo man nicht mehr so weit ging, weil die arabische Bauweise nicht dorthin wirkte, behielt man doch wenigstens die sorgsame Quaderung bei, wie das neben den katalanischen Altarvorsätzen auch eine Handschrift wie der Beda von Sant Felix in Girona zeigt (Fig. 159)[41].

Ebenso kehrt dort die Dachform immer wieder, d.h. die Urform, die sich sonst auch in der Rip.B. findet und fol. 6 nur verkümmert ist. Der Dachhelm setzt sich aus spitzovalen Blättern zusammen[42]. Die Rod.B. hat im wesentlichen dieselben Eigentümlichkeiten der Architektur wie die Rip.B.; nur kommen in ihr noch häufig Türme vor, die mit Kuppeln gedeckt sind[43]. Auffallend ist sowohl bei der Rod.B. wie bei der Rip.B. überhaupt die Vorliebe für reiche und vielfältig zusammengesetzte Architektur. Wie tief diese Vorliebe in der katalanischen Buchmalerei steckte, zeigen neben dem schon genannten Libro de los Feudos zu Barcelona manche Altarvorsätze. Byzantinischen Miniaturen ist diese Art von Architektur ganz fremd[44]. Die karolingische steht ihr näher; doch sind auch die karolingischen Miniaturen ganz deutlich von einer anderen architektonischen Tradition erfüllt. Ihr Vorbild werden wir im Ash. P. kennen lernen. Die in der Rod.B. häufig vorkommenden kleinen Kuppeln, die nicht von einer Kugel gekrönt werden, sondern in der Mitte einen runden schwarzen Fleck zeigen, gehen sicher in letzter Linie auf rein orientalische Vorbilder zurück. Sie kommen u. a. in der vatikanischen Kosmas-Handschrift vor, wie auch im Rabula-Evangeliar von 586. Ihr reines Urbild zeigen die Städtebilder der alexandrinischen Weltchronik vom Anfang des 5. Jahrhunderts.

Der unterste Streifen des fol. 5^{v} der Rip.B. zeigt das verlorene Paradies, links vom Tore die Paradieses-

---

[36] Jedoch hat er bei Greisen auch das lange, leicht lockige Haar, das etwa dem der Gottesgestalt in unseren Bibeln entspricht.

[37] Ich verweise auf die Bamb. B. fol. 7^{v}, Viv. B. fol. 10^{v} u. d. Lond. Alk. B. In der B. v. S. Paul ist die Haltung Adams und Evas der in der Rod. B. sehr ähnlich. Die W. G. hat die Austreibung durch den Engel und Eva zurückschauend; Gr. 510 fol. 52^{v} (Omont pl. XXIV) das Anfassen des Engels bei den Schultern; B. N. Gr. 1208 streckt der Engel nur seinen Stab gegen die Verstoßenen aus; s. Bordier, p. 155.

[38] Z. B. fol. 142 vgl. José Fernandez Montaña a. a. O.

[39] Die Apokalypse von Girona ist ein wahres Museum arabischer Fayence-Architektur.

[40] Vgl. Fig. 123, 124, 126—127, 133—135. Die Muster, die im Cod. Vig. mosaikartig zusammengesetzt werden, erscheinen hier als vielfarbige Fliesen.

[41] Einzelne Steine hat der Maler rot gefärbt; ein letzter Nachhall der Fayence-Pracht. Bezeichnender Weise fehlt die Quaderung fast ganz und die Fayence-Verzierung völlig in der Apok. v. S. Sever.

[42] Vgl. B. v. S. Isid. fol. 46^{v} (Fig. 73); Cod. Vig. fol. 142 (jedoch wenig deutlich); Beda-Homilien zu Girona z. B. fol. 19 (Fig. 159).

[43] Diese Kuppeltürme leben auch noch in der Apok. v. S. Sev. z. B. fol. 229^{v} (Fig. 33), ferner im Libro de los Feudos des Kronarchivs zu Barcelona.

[44] Vgl. B. N. Gr. 139 und Gr. 510.

flüsse und die beiden Bäume, rechts den Engel mit gezücktem Schwerte und ein Haus, vor dem ein Baum steht. Das verlorene, vom Cherub behütete Paradies ist ein ständiges Thema der byzantinischen Kunst[45]. Die Grundzüge der byzantinischen Darstellung finden sich hier wieder[46]. Die Rod.B. hat fol. 7v (Fig. 3) die Paradiesesflüsse und die Bäume in ganz origineller Weise[47], während der Wächterengel dem byzantinischen Schema näher kommt als der in der Rip.B. Auf fol. 6 (Fig. 2) hat die Rod.B. an der Stelle, an der wir die Szene erwarten würden, wieder einen Ausschnitt.

Ein Wort noch über die Beischriften. Die Bilder durch Beischriften zu erläutern, ist eine allgemeine Sitte der hellenistischen Kunst. Sie galten ursprünglich dem Maler, nicht dem Beschauer. In der Quedlinburger Itala z. B. treten an den Stellen, wo die Deckfarbe sich losgelöst hat, die Anweisungen, was der Maler hinsetzen soll, zu Tage, beginnend mit „facis . . .“, ebenso im Ash. P. beginnend mit hic[48]. Das hic ubi . . . für den Beschauer, wie auch das ubi . . . unserer Handschriften erklären sich danach von selbst. Die karolingischen Bibeln gaben einfach das Faktum durch Bezeichnung der dargestellten Persönlichkeiten oder absolute Sätze an, ein Zeichen, daß sie weiter von der Quelle dieser Tradition entfernt sind als die spanischen Bibeln.

Die Geschichte der Stammeltern schließt in der Rip.B. fol. 6 mit Adam und Eva bei der Feldarbeit. Adam hackt den Boden auf, eine auch sonst gebräuchliche Darstellung, während der Ash. P. ihn pflügend zeigt und darin mit den Oktateuchen übereinstimmt. Ganz singulär ist, daß Eva sich auch an der Feldarbeit beteiligt, indem sie Ähren schneidet, und nicht, wie sonst stets, ein Kind säugt[49].

In den Szenen aus dem Leben Kains und Abels, die in der Rod.B. noch auf fol. 6 mit den bisher besprochenen zusammen, in der Rip.B. auf der zweiten Bildseite untergebracht worden sind, ist einzelnes ohne bekannte Parallele. Die Darbringung des Opfers findet sich ähnlich auch im Ash. P., anders dagegen in byzantinischen Handschriften[50]. Im Ash. P. tötet Kain den Abel mit einer Axt, in den Oktateuchen, wenn ich recht sehe, mit einem Stein, was der in dem Buch der Jubiläen niedergelegten apokryphen Tradition entsprechen würde[51]. Ganz singulär ist die Darstellung des Ermordeten in einer kleinen Mandorla, als Brustbild in der Rod.B., in der Rip.B. dagegen, wie er, den Nimbus um das Haupt, in dem Kreise zusammengekauert liegt, das offene Auge nach oben gerichtet, die eine Hand wie abwehrend ausgestreckt. Die Haltung Abels entspricht hier der in den Oktateuchen, wo er vor Kain fliehend zusammenbricht; aber er ist dort weder zweimal noch in einem Nimbus dargestellt[52]. Eigenartig ist ferner das Erscheinen der Vollgestalt Gottes[53] und, in der Rip.B., die Trauer Kains, der hier bärtig ist, nach der Verwerfung[54]. In der Rod.B. folgt noch eine Szene, in der ein mit „lamech“ bezeichneter Mann gegen „cain“ den Bogen spannt. Dieser steht, das Haupt in die linke Hand gestützt, hinter einer Anhöhe. Ein mit kaum noch les-

[45] Vgl. Gr. 510, fol. 52v (Omont pl. XXIV); B. N. Gr. 1208 fol. 49v u. fol. 50 (Bordier, p. 155f.); B. N. Gr. 543, fol. 116 (Bordier, p. 190) usw.

[46] So kehrt die Täfelung der Türe in derselben Zeichnung in den byzantinischen Handschriften wieder.

[47] An einem Baume hängen statt der Früchte zwei Vögel, eine sehr drastische Art, die Paradieses-Genüsse darzustellen.

[48] Vgl. v. Gebhardt im Texte zur Ausgabe des Ash. P. S. 15.

[49] Vgl. Bamb. B. fol. 7v, Lond. Alk. B., Viv. B. fol. 10v, Ash. P. fol. 6; die B. v. S. Paul zeigt Eva mit einem Kinde (Seth) im Schoße.

[50] Von karol. Bibeln enthält die Geschichte Kains u. Abels die Bamb. B. fol. 7v; ferner die Alk. Titel, die Distichen des Ermoldus Nigellus. Der Ash. P. hat sie fol. 6 und B. N. Gr. 1208 fol. 49v ganz ausführlich behandelt.

[51] Vgl. Kautzsch, Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testamentes, Tübingen 1902, II, 48. Im übrigen gehen die Ansichten der Apokryphen und der alten Schriftsteller über die Mordwaffe Kains auseinander; die jüdische Überlieferung spricht sich für eine Holzkeule aus. Vgl. die Zusammenstellung bei J. A. Fabricius, Codex pseudepigraphicus Veteris Testamenti, Hamburg 1722, S. 112. ff.

[52] Sm. Okt. fol. 16v (Hesseling, Fig. 24) und entsprechend der Kpl. Okt. (Ouspensky, Fig. 27). Ob die von Flavius Josephus, Antiquitates I, 3 bezeugte Überlieferung, daß Kain den Leichnam seines Bruders verborgen habe (vgl. Fabricius I, 114), mitspielt? Oder ob das Rufen des Blutes, das z. B. im Buche der Jubiläen IV, 3 besonders stark betont wird, hervorgehoben werden soll?

[53] Nach Bordier, p. 155f. zeigt B. N. Gr. 1208 Gott als Greis vor einem Hause sitzend und die beiden Brüder nach dem Opfer vor ihm.

barem „puer" bezeichneter Knabe streckt seine Hand gegen Lamech aus. Es ist die Tötung Kains durch Lamech nach apokryphen Quellen. Die Oktateuche haben dieselbe Szene, jedoch durch die beiden Frauen Lamechs (Ada und Sella, Gen. 4, 19. 23) ergänzt[55]. Sonst ist sie mir in der Kunst unbekannt.

Mit allen Zyklen, die zum Vergleich herangezogen werden können, geht die Illustration zur Sündflut über: Rod. B. fol. 9, (Fig. 8), Rip. B. fol. 6, 3. Reihe. Die Mitte nimmt jedesmal die Arche ein, die auf den Zacken der Berge Armeniens (Gen. 8, 7) ruht. In der Rip. B. ist links der Auftrag Gottes, die Arche zu bauen (Gen. 6, 14ff.), den Noe an seine mit der Axt versehenen Söhne weitergibt, unten Noe den Weinberg bearbeitend (Gen. 9, 20) hinzugefügt; in der Rod. B. überdies noch der Einzug in die Arche (Gen. 7, 7) und der Auszug (Gen. 8, 16—18).

Merkwürdig ist in der rechten Hand des Noe die kleine, runde Scheibe. Sie kommt sonst in unseren Bibeln in der Hand Gottes vor. Auch die karolingischen Majestasbilder kennen sie, jedoch von einem hellen Kreise oder von einem Kranze heller Punkte, gleich einem Perlenkranz, umgeben[56]. Man hat sie als Hostie erklärt, doch wohl sicher mit Unrecht[57], schon deshalb, weil im 9. Jahrhundert so kleine Hostien nicht im Gebrauch waren. Eine sichere Erklärung bietet das Majestasbild der Apok. v. Gir. fol. 2 (Fig. 58) wo Christus zwischen Daumen und zweitem Finger der Rechten eine kleine goldene Scheibe mit schwarzem Punkte in der Mitte hält und erklärend über ihr steht: mundus. Im Codex Vigilanus kommt sie auch vor[58]. Es handelt sich also um ein Symbol der Gottesherrschaft über die Welt, das vom weltlichen Königsbilde in das Bild Gottes und Christi übernommen worden ist und zwar in Spanien spätestens im 10. Jahrhundert[59]. Finden wir es hier in der Hand Noes, so kann ich die Vermutung nicht unterdrücken. daß die Rip. B. eine ältere Vorlage, in der, ähnlich wie in der Rod. B., Gott mit Noe sprechend dargestellt war, mit einer anderen vermengt, wo die Hand von oben ihn nur andeutete. In der Rod. B. erscheint die Hand Gottes beim Auszuge aus der Arche, wo Noe betet. Das Velum über den Händen Noes im Gespräch mit Gott in der Rod. B. ist altes hellenistisches Gut, das wir in unseren Bibeln noch oft finden werden. Der Einzug in die Arche, den sie hat, findet sich nicht in den Oktateuchen, wohl aber auf einem Wandbild von Sancta Maria Antiqua in Rom[60]. Den Weinberg kennzeichnet mit Sicherheit die zackige Einfassung, die auch sonst in unseren Bibeln Weingärten andeutet. Das in der Rod. B. ausgeschnittene Stück hat vermutlich die Trunkenheit Noes enthalten, ein Motiv, das auch sonst mehrfach vorkommt[61]. Seine Austilgung würde zu der ängstlichen Sorge des klösterlichen Künstlers um die Wahrung der Dezenz passen, die wir bereits mehrfach in der Rod. B. feststellen konnten.

Die eigentümliche Form der Arche erklärt sich am besten, wenn man den oben geöffneten Riesenkasten des Ash. P[62] und das gezimmerte Holzhaus der Beatus-Apokalypsen, in dessen Stockwerke man

[54] Die Oktateuche haben neben der Verwerfung, bei der nur die Hand Gottes erscheint, Kain noch einmal wie trauernd dastehend. In der Tötungs-Szene ist er, im Sm. Okt. wenigstens, bärtig.

[55] Sm. Okt. fol. 17^{v} (Hesseling, Fig. 26), Kpl. Okt. fol. 52 (Ouspensky, Fig. 31). Die Überlieferung, daß der blinde Lamech, von einem Knaben geführt, der im Glauben, daß ein Wild im Gebüsche sich bewege, den Bogen des Blinden dorthin richtete, den Kain erschossen habe, knüpft an die Stelle Gen. 4, 23 an: Adda und Sella hört meine Stimme, Frauen des Lamech vernehmt meine Worte; denn ich habe einen Mann getötet. Sie ist in jüdischen Kreisen bekannt gewesen und seit dem 9. Jahrhundert im byzantinischen Osten bezeugt. Vgl. A. Vassiliev, Anecdota graeco byzantina, Moskau 1893, I, 194f. u. Fabricius, Cod. pseudepigr. V. T. I, 120ff., 228f. und den Hinweis bei Ouspensky, p. 118 und N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin, Paris 1886/91, II, 79.

[56] Die Beispiele sind zahlreich.

[57] So P. Leprieur bei A. Michel I, 1, p. 354.

[58] fol. 16^{v}; vgl. auch José Amador de los Rios a. a. O. p. 13. Er sagt, daß Christus eine kleine Kugel in der Hand halte. Wie eine kleine Kugel oder eine Münze sieht der Gegenstand auch in dem um 840 geschriebenen karolingischen Lothar-Evangeliar B. N. Lat. 266 aus. (Abb. bei A. Michel I, I, Fig. 172.) In den „westgotischen" spanischen Handschriften ist die Weltscheibe in dieser kleinen Form häufig.

[59] Es ist der spätere Reichsapfel unserer Kaiser, der auf ottonischen Königsdarstellungen als Scheibe, nach dem Muster byzantinischer Kaiserbilder, vorkommt.

[60] S. Grüneisen, p. 355 u. Fig. 90 sowie pl. XXIa.

[61] So in der W. G. und den Oktateuchen. Dagegen enthält sie weder der Ash. P., noch findet sie sich in anderen griechischen Handschriften, die ich kenne, obwohl diese Noeszenen enthalten, so Gr. 510, B. N. Gr. 903 (9. Jahrhundert), B. N. Gr. 605 (10. Jahrhundert).

[62] fol. 9^{r} und 10^{v}, Gebhardt, pl. IV u. V. S. unsere Fig. 28.

hineinsehen kann[63], nebeneinander hält. Das pyramidal aufgebaute Holzhaus der Wiener Genesis, das auch in Gr. 510 noch vorkommt[64], und die überbaute Barke der Oktateuche[65] weichen davon deutlich ab. Die Arche der Rip.-B. hat die Füße des Kastens, die der Rod. B. die Tür unten links und die Reihe der Köpfe oben entsprechend dem Ash. P. Der Giebel und die aus dem Fenster im Giebel herausfliegende Taube erinnern wieder an die Sündflutbilder der Apokalypsen. Aus dem Ash. P. versteht man auch die knäuelartig gebildeten Bergspitzen, auf denen die Arche ruht[66]; denn diese und nicht Wellenberge sind gemeint, wie ein Blick auf die Sinaiszene der Rip. B. fol. 6^{v} zeigt.

Es sei noch erwähnt, daß sich in den erhaltenen karolingischen Bibeln nichts zu Noe findet; nur Tituli und Distichen melden von Wandbildern, vielleicht auch Miniaturen, die ehedem die Erbauung der Arche und die Flut darstellten[67].

Von der ganzen Abrahamsgeschichte, die den älteren Genesis-Zyklen so reichen Stoff bot, daß die W. G. zehn Szenen, die Mos. S. M. M. zwölf zählen, von der auch der Ash. P. noch sechs enthält[68], während die Oktateuche etwa fünfzig darstellen[69], haben unsere Bibeln nur zwei Motive festgehalten: den Besuch der drei Männer bei Abraham (Gen. 18, 2ff.) und Isaaks Opferung (Gen. 22, 9. 11). Sie nähern sich darin der karolingischen Kunst, aus der wir gleichfalls nur zwei Szenen und auch diese nur aus literarischen Zeugnissen kennen: den Besuch der drei Männer und das Opfer Melchisedechs[70].

Den Besuch der drei Männer zeigt die Rod. B. fol. 12^{v} (Fig. 9). Der erste ist durch den Kreuznimbus als der Herr, die beiden anderen sind als Engel gekennzeichnet. In der Tracht des vorderen Engels erkennt man Einflüsse der liturgischen Tracht der Diakonen, eine Erscheinung, der wir noch öfter begegnen werden. In den Mos. S. M. M., wie später in den Oktateuchen, erscheinen drei Engel; jedoch ist in S. M. M. der mittlere durch die Mandorla als der Herr kenntlich gemacht[71]. Das Haus, in dessen Türe sonst stets Sara erscheint, um ungläubig die Botschaft anzuhören (Gen. 18, 12), hat die Rod. B. gleich diesen Darstellungen; doch hat der Maler Sara vergessen. Isaaks Opferung endlich zeigt uns die Rip. B. wieder. Die Szene nimmt eine Mittelstellung ein zwischen dem hellenistischen Typus, den man als syroägyptisch aufgefaßt hat[72], und dem, der in einer ganzen Anzahl von „westgotischen" Handschriften vorkommt[73]. Abraham hat den nackten, an den Händen gefesselten Isaak beim Schopfe ergriffen, so daß er vom Altar herunterfällt. Eine Anzahl altchristlicher Goldgläser zeigen den unbekleideten Isaak knieend, von Abraham am Schopfe gefaßt, Altar und Widder daneben oder darüber. Die „westgotischen" Handschriften dagegen lassen alle Isaak nackt rücklings auf einem Altare liegen, der aus Fuß und Platte, ganz wie in der Rip. B.,

---

[63] Fig. 29 u. 30. Vgl. die Besprechung im folgenden Kapitel. [64] fol. 360 (Omont, pl. LI).

[65] Der Sm. Okt. hat nebeneinander auf einem Bilde den Bau, in dem eine Barke gezimmert wird, und den Einzug der Tiere, wo ein hausartiger Überbau auf die Arche gesetzt ist (fol. 20. Hesseling, Fig. 31).

[66] Pijoan erwähnt Les miniatures de l'octateuch.. p. 494, A. 1 ein „westgotisches" Mosaik in Palma auf Mallorca., wo die Arche neben Moses auf der Spitze des ARA(RAT) dargestellt ist. Vgl. unten S. 55 A. 6.

[67] Schlosser, Schriftquellen No. 925 u. No. 927.

[68] Auf einer Seite, fol. 18 (Gebhardt, pl. VI). Die Szenen sind: Untergang von Sodoma und Gomorrah, Lot zieht mit seinen Töchtern in die Höhle von Sagor, die Sünde der Töchter Lots mit dem trunkenen Vater, Sara im Hause des Abimelech, Abimelech entläßt Abraham und Sara, Hagar und Sara mit ihren Söhnen vor Abraham.

[69] Sm. Okt. enthält 49 Miniaturen zur Geschichte Abrahams mit noch mehr Szenen, Kpl. Okt. nicht weniger. Aus den vatikanischen Oktateuchen hat Wilpert mehrere abgebildet.

[70] Das symbolische Bild des Opfers des Melchisedech im T. des Drogo-Sakramentars (Te igitur), gute Abb. bei Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie, Ivoires, Miniatures, Emaux, Paris 1874, p. 115 u. Boinet pl. LXXXVI; vgl. Leitschuh S. 108. Der Besuch der drei Männer wird vorausgesetzt durch Alkuins Titel (Schlosser No. 927): Hic Sarra latitans casulae post ostia risit.

[71] Wilpert, Taf. 10.

[72] Vgl. Kaufmann, Handbuch S. 310 und (meine): Ikonographische Studien zu den Kölner Werken der altchristlichen Kunst III (Zeitschrift für christliche Kunst 29, 1916), 74ff.

[73] B. v. S. Isid. fol. 21^{v} (Fig. 67). Die Beatushandschriften haben das Bild des Opfers Isaaks als Abrahambild in einem Medaillon bei den genealogischen Tafeln; auch in der B. v. S. Isid., welche die genealogischen Tafeln gleichfalls enthält, kommt es dort vor. Fol. 21^{v} erscheint es aber ein zweites Mal als Textillustration und zwar neben Adam und Eva als einzige zum Buche Genesis. In den genealogischen Tafeln wird Isaak fol. 7^{v} nochmals für sich, als Greis, dargestellt.

besteht[74]. Dagegen ist Isaak auf den Katakombenfresken mit einer auch sonst eigenartigen Ausnahme bekleidet, auf den Sarkophagen, die dem Typus der Goldgläser sich mehr nähern, wenigstens mit einem Schurz versehen. Bekleidet ist er auch in den Oktateuchen. Wieder sieht man den Zusammenhang mit der altspanischen Tradition und deren Wurzel.

Wie Isaak den Jakob segnet (Gen. 27, 26ff.) und Esau, den Kopf des erlegten Tieres als Jagdtrophäe in der einen, das Gefäß mit der Speise, die er dem Vater bereitet hat (Gen. 27, 31), in der anderen Hand, ihm folgt, hat die Rip. B. fol. 6 in der untersten Reihe rechts. Von der entsprechenden Szene in den Oktateuchen weicht unsere erheblich ab[75]. Man hat zudem den Eindruck, daß der Maler mehrere Szenen seiner Vorlagen zusammengezogen oder mißdeutet hat. So scheint Esau den Topf unwillig auszugießen, was im Text der Bibel keine Stütze hat.

Dasselbe gilt m. E. auch für fol. 6^{v} der Rip. B. (Fig. 6). In der ersten Reihe ist anscheinend Eliezers Begegnung mit Rebekka[76] (Gen. 24, 15ff.) und der Abschied Rebekkas von den Ihrigen gemeint (Gen. 24, 59ff.). Auffallend ist das Tier, wohl ein Hund, in des Knechtes Hand, noch mehr, daß von den Kamelen (Gen. 24, 10. 14. 19) nur die Köpfe hinter dem Wasser (prope fontem! Gen. 24, 13) hervorkommen[77]. Rebekka hat die früher besprochene katalanische Kopftracht. Zum Abschied empfängt Eliezer den Segen, wozu der Text keinen Anlaß bietet. Soll die rechts von ihm stehende Frau durch den Kopfschleier als verheiratet gekennzeichnet werden, so ist sie die Mutter Rebekkas; die Sitzende ist Rebekka selbst. Auf alle Fälle ist die Darstellung der Rip. B. ganz singulär.

Von der Geschichte Jakobs hat sich außerdem nur die Vision der Himmelsleiter, eines der allerbeliebtesten Themen der Kunst des Ostens, das auch im Ash. P., in den Oktateuchen[78] und einem Wandgemälde in Sancta Maria Antiqua aus der Zeit Nikolaus I.[79] wiederkehrt, in die Rip. B. hinübergerettet. Daß es in Katalonien bodenständig geworden ist, zeigt sein Vorkommen auf einem Kapitäl des Kreuzgangs der Kathedrale von Girona. Die Miniatur ist in einer Technik, die ähnlich nur noch fol. 1 und fol. 4 vorkommt, in die freie, dritte Kolumne von fol. 3^{v} gemalt (Fig. 11 u. 12). Die Anordnung der Szene ist die allgemein verbreitete typische. Auffallend ist vor allem die eigentümliche Form der Gesichter, die nach unten breit werden, die spiralige Kontur der Nasenflügel, das Perlenband im Nimbus und die krause Fältelung der Gewänder. Die Technik überragt weit die der bisher besprochenen Miniaturen. Der Maler braucht Deckfarben und schattiert auf gelbem Untergrund der Gewänder mit roten und schwarzen, auf rotem, braunem, grünem und blauem mit schwarzen und weißen Linien. Die Gesichter, die bisher ohne Farbe waren[80], sind rötlich. Die Halbfigur des hl. Hieronymus unten links ist ebenso gemalt, desgleichen das X, das den Text fol. 4 durchzieht[81]. Die Miniaturen fol. 1 sind nur ein wenig in der Farbe verschieden,

[74] Z. B. in der B. v. San Isid. fol. 21^{v}, Fig. 67.

[75] Vor allem liegt dort Isaak auf einem Ruhebett. Sollte die Deutung auf Bedenken stoßen, so möchte ich als mögliche andere auch die Segnung des siegreich heimkehrenden Abraham durch Melchisedech (Gen. 14, 18ff.) immerhin erwähnen.

[76] Rebekka muß dargestellt sein, weil sich sonst der Krug auf ihrer Schulter (Gen. 24, 15!) nicht erklärt. In S. M. M. fehlt die Szene; vielleicht war sie früher dort. Auch im Sm. Okt. fehlt sie; dagegen enthält der Kpl. Okt. die Werbung um Rebekka auf mehreren Blättern (Ouspensky, Fig. 84ff.), vgl. Vat. 746 (Wilpert, Mosaiken, Fig. 151).

[77] Daß es Kamele sein sollen, ergibt sich ganz sicher aus der Kopfform; der Wulst über dem Maul ist zwar recht ungeschickt aber mit allem Eifer gezeichnet.

[78] Das Motiv kommt vor in Gr. 510, fol. 174^{v} (Omont pl. XXXVII), im Sm. Okt. u. Kpl. Okt., den beiden vatikanischen Oktateuchen u. B. N. Gr. 1208 (sogar zweimal), immer im wesentlichen in gleicher Form. Jedoch hat der Sm. Okt. und der jüngere vat. Oct. 746 die Büste Christi nicht, desgl. nicht das Relief in Girona, wenn ich mich recht entsinne; wohl aber Vat. 747, Wilpert, Fig. 153.

[79] Vgl. Grüneisen, S. 358. Am ähnlichsten in der Gesamtanordnung und den Einzelformen ist die Darstellung des Ash. P. fol. 25, Gebhardt pl. IX.

[80] Doch sind sie durch die rötlichen Wangenflecken und die Augenschatten usw. auf einen etwas dunkleren Ton gebracht.

[81] Ein solches ×, das den Text durchzieht, aber ohne malerische Ausgestaltung, kommt auch im Rivip. 106, fol. 90 vor; Beer I, Taf. IX. Die Zierseiten der „westgotischen" Handschriften zeigen mancherlei derartige Dinge, vor allem in den Inschriftlabyrinthen.

mehr durch ihre gröberen Gesichter und weniger fein durchgeführte Linienschattierung. Da das X mit der Schrift von fol. 4 gleichzeitig gezeichnet worden sein muß, diese Schrift aber auch die von fol. 1^v—3^v ist, so kann an ein späteres Beifügen der Malereien nicht wohl gedacht werden. Es muß vielmehr dem Kloster ein in dieser feinen Technik geschulter Miniator zu Gebote gestanden haben, der die Illustration der Bibel nach den Vorlagen begann, die hinter fol. 1 und 3^v stecken. Entweder fehlten weitere Vorlagen dieser Art, was schon wegen der Sonderrolle dieses Blattes gegenüber den Fassadenreliefs das wahrscheinlichere ist, oder ein ungeschickter Miniator setzte die Arbeit fort. Woher kamen aber die Vorlagen von fol. 1 und 3^v?

Der emailartig glänzende glatte Auftrag von Deckfarben in milden, das Rosa bevorzugenden Tönen findet sich in den besseren Beatus-Handschriften immer wieder. Er stellt eine Technik dar, die von den mozarabischen Künstlern geübt und im Norden Spaniens nachgeahmt wurde. Die runden Gesichter, den verhältnismäßig richtigen Körperbau und die Gewandbehandlung möchte man vielleicht im ersten Augenblicke als Zeichen byzantinischen Einflusses ansprechen. Jedoch bei näherem Zusehen bleibt kein Zweifel: Diese Gesichter, mit den großen runden Augen, den dicken Wangen, den scharfkonturierten Nasen, dem charakteristischen Lockenfall, dazu die kurzen dicken Gestalten mit dem stark betonten Bauche, vor dem das Gewand Querfalten bildet, die knitterige Gewandbehandlung im ganzen mit den vielen feinen Linien sind in der byzantinischen Kunst nicht zu finden. Auf spanischem Boden werden wir ähnlichen Gestalten in einer von den übrigen abweichenden Beatus-Handschrift der Real Academia de la Historia in Madrid begegnen. Manches an ihnen berührt sich mit den Personen des Ash. P., die ähnlich gedrungen sind, mit rundlichen Köpfen und ebensolcher Zeichnung von Nase, Mund und Augen, auch den feingefältelten Gewändern (Fig. 31 u. 32). Im übrigen wüßte ich keine Engelsgesichter aus der unseren Bibeln vorausgehenden Zeit namhaft zu machen, deren Grundzug mit denen auf fol. 3^v der Rip. B. so übereinstimmte wie etwa die auf den Fresken des ägyptischen Jeremias-Klosters bei Sakkarah, das um 960 der Zerstörung anheimgefallen ist[82]. So führen uns diese Miniaturen in eine ganz andere Richtung als nach Byzanz. Im Zusammenhang mit dem Ash. P. im nächsten Kapitel soll ihr weiter nachgegangen werden.

Die Bilder der zweiten Reihe des fol. 6^v der Rip. B. scheinen aus der Geschichte des ägyptischen Joseph zu deuten zu sein. Auffallend ist, daß es nicht mehr sind[83]. Links ist die Erhöhung Josephs, Gen. 41, 41f. Pharao reicht Joseph einen Stab (Szepter?), an dem sich der Gen. 41, 42 ausdrücklich erwähnte Ring befindet. Die Krone Pharaos weicht von der sonst in unseren Bibeln gebräuchlichen Form mit drei Spitzen, der vereinfachten fränkischen Krone (vgl. den König im dritten Bildstreifen) ab. Mehr gleicht sie den Kronen in der eben erwähnten Beatus-Handschrift und auch den Mauerkronen östlicher Handschriften[84]. Ob die (zwölf!) Männer, die rechts von unserer Szene je eine runde Scheibe (Geld?) darbringen, die Brüder Josephs vorstellen, die ein Herold mit Szepter (?) zu Joseph hinweist (vielleicht eine freie Darstellung von Gen. 42, 6?), oder wie Joseph selbst sie in sein Haus führen läßt (Gen. 43, 16), oder endlich die Getreide suchenden Ägypter (Gen. 41, 55), ist mir unklar geblieben. Hier liegt offenbar der Fall wieder so, daß der Zeichner aus seiner Vorlage etwas herausgegriffen hat, teilweise wohl unverstanden, um es noch auf fol. 6^v unterzubringen. Er mußte sich auf die Auswahl einiger Szenen beschränken, da fol. 7 der Text beginnt.

Für das erste Bild der dritten Reihe von fol. 6^v weiß ich keine andere Erklärung, als Jakobs Segen über die Söhne Josephs (Gen. 48, 13ff.), wo er die Hände kreuzt. Zwar wird im Ash. P. wie auch in den griechischen Handschriften Jakob dem Texte (Gen. 48, 2) gemäß auf dem Bette sitzend dargestellt. Auch ist der gesenkte, keulenförmige Stab rätselhaft. Aber es bleibt keine andere Erklärung übrig. Die Vela, mit denen die Empfänger des Segens ihre Hände bedecken, können, wie Rod. B. fol. 9 (Fig. 8) bei Gottes

[82] Vgl. Dalton, Fig. 172—176.

[83] Die W. G. hat heute noch 22, die Cotton-Bibel 18, der Ash. P. 14, die Maximians-Kathedra 17, Gr. 510 noch 14, Sm. Okt. 45, Kpl. Okt. annähernd ebensoviele, Vat. gr. 746 u. 747 je 14 und selbst ein koptischer Stoff der Sammlung Goleniščev 14 Josefszenen! Auch in S. Maria Antiqua sind 9 Josefsbilder aufgedeckt worden; vgl. Grüneisen, p. 362.

[84] Die Städte-Personifikationen der W. G. und der Josua-Rolle tragen solche Kronen.

Gespräch mit Noe, ein Zeichen der Ehrfurcht, vielleicht aber auch nur Nachwirkung einer Darstellung sein, in der sie wie in der W. G. weinend ihr Gesicht bei dem letzten Abschied vom Vater bedecken.

In der B. v. S. Isid. findet sich im Text nur das Bild der Stammeltern und das der Opferung Isaaks in der Form, wie sie vorher die genealogischen Tafeln zeigen. In diesen kommen noch ein Noebild und der Kampf Jakobs mit dem Engel (Gen. 32, 34) vor [85].

2. Exodus.

Vom Buche Exodus hat die Rip. B. fol. 6^{v} (Fig. 6) drei Szenen. Die erste ist wohl Moses, bittend vor Pharao, etwa Exod. 5, 1, obwohl der Text Moses und Aaron zu Pharao gehen läßt, oder eine der anderen Exod. 5—7 erwähnten Vorstellungen des Moses bei dem Könige [86]. Dieser hat nicht nur die fränkische Krone, sondern auch sonst die Tracht der fränkischen Könige: halblangen Leibrock mit Ziersaum und einen Mantel, der auf der rechten Schulter durch eine Spange zusammengehalten wird.

Die Männer, die im Nebenfelde den Stein tragen, werden Juden sein, die mit dem Ziegelbau bedrückt werden. Der Ash. P. hat fol. 56—58 eine Anzahl von Szenen, deren Typus als Muster gedient haben könnte. Weniger ähnlich ist die Szene der Arbeit in den Oktateuchen [87].

In der untersten Reihe ist der Empfang (der zweite!) des Gesetzes auf Sinai (Exod. 34, 5ff.), die Rückkehr des Moses mit dem von der Gottesnähe strahlenden Angesicht (Exod. 34, 33) und die Ankunft des Moses nach der ersten Gesetzesübergabe (Exod. 32, 15) dargestellt. Der Schleier, den Moses im mittleren Bilde vor dem Gesichte trägt, zwingt dazu, die Gotteserscheinung links als Exod. 34, 5ff. aufzufassen. Offenbar waren dem Zeichner selbst auch hier, wie fast überall fol. 6 und 6^{v} seine Vorlagen nicht ganz klar. Sonst wäre es wohl auch kaum zu erklären, daß einer der Israeliten mit Moses den Griffel hält und daß die Exod. 13, 13 erwähnten Tiere hier bei der Herabkunft von der zweiten Gottesvision zu sehen sind.

Die erste Gesetzesübergabe hat der Maler von fol. 82 (Fig. 7) nachgeholt. Da der Falz des Blattes auf der anderen Seite herauskommt, erkennt man, daß es später beigefügt worden ist. Dem entspricht der abweichende Stil. Ikonographisch findet man die Grundzüge des Typus, der in der byzantinischen Kunst herrschend geworden ist. Der wesentlichste Unterschied besteht darin, daß Gott-Christus hier als Vollgestalt in der Mandorla erscheint, während in den byzantinischen Miniaturen nur die Hand Gottes, im Ash. P. jedoch das Haupt in großer Mandorla erscheint. Auch haben die Begleiter des Moses dort eine ähnliche Stellung, noch ausdrücklich als aaron, nadab, abiu bezeichnet, während unten die senes israel stehen [88]. Auch die karolingischen Bibeln zeigen nur die Hand Gottes. Die posaunenden Engel und die den Kopf wegwendenden Tiere (sie sollen nach Exod. 19, 13 fern bleiben, daher das Wegwenden!) kommen sonst nicht vor.

Fol. 82 hat dem Maler den Raum geboten, zwei Motive nochmals darzustellen, die bereits fol. 1 abgebildet sind: den Durchzug durch das Rote Meer und die Schlacht mit den Amalekitern (Exod. 17, 12f.), dazu die Verfolgung der Juden durch Pharao (Gen. 14, 5ff.) In der obersten Reihe scheint die Botschaft von der Flucht Israels, die Pharao in seinem Palaste empfängt (Gen. 14, 5), und daneben sein Auszug zur Verfolgung auf den Wagen (Gen. 14, 6. 7) den Gegenstand zu bilden. Die Oktateuche haben nur die zweite Szene, aber mit einem ganz anderen Wagen, dem richtigen antiken Kriegswagen. Die schwerfälligen Kastenwagen des Ash. P. (Fig. 32) könnten hier dagegen Pate gestanden haben. Während die Szene des Untergangs im Roten Meere fol. 1 dem Typus der byzantinischen Kunst sich ziemlich getreu anschließt, sind hier starke Veränderungen wahrzunehmen. Statt der sonst stets vorkommenden Volksmenge mit

[85] Vgl. Fig. 55 das Noebild der Apok. v. S. Sever.

[86] Pijoan sieht hier Pharao und einen seiner Ratgeber, wie sie Böses gegen die Juden planen (p. 496). Die B. v. S. Isid. hat fol. 37 (Fig. 67) Moses und Aaron.

[87] Im Sm. Okt. (Hesseling, Fig. 161) sieht man fünf Männer an der Arbeit.

[88] In byz. Hss. ist die Szene überaus häufig. Ich verweise auf Vat. Reg. gr. 1 fol. 155^{v}, Vat. Pal. gr. 381 fol. 169^{v}, Gr. 510 fol. 52^{v}, B. N. Gr. 20, fol. 15^{v}. Gr. 139*, fol. 422 (Omont. pl. X), den vatikanischen Kosmas u. a. Im Ash. P. ist die Szene fol. 76 (Gebhardt pl. XVIII und nochmals farbig pl. XX) mit der Verkündigung des Gesetzes an das Volk verbunden.

Frauen und Kindern sind nur Krieger zu sehen, und die jubelnde, die Zymbel schlagende Mirjam ist kaum in der den Diskus haltenden Gestalt wiederzuerkennen. Ebenso einzig ist die vollständige Trennung des Wassers, das aus zwei Köpfen hervorströmt. In den Wellen sind außer den Fischen auch Menschenköpfe, die sich aus den Wellenlinien entwickeln, zu sehen, auch auf der Seite der Juden. Diese Eigentümlichkeiten berühren sich mit den betreffenden, wenngleich stark schematisch gezeichneten Szenen der B. v. S. Isid. fol. 39 und 39^{v}. Fol. 39 bildet das Wasser zwei Hälften, als sähe man es aus der Vogelperspektive. Fol. 39^{v} bildet es gleichsam einen Berg, den Moses mit dem Stabe berührt; Köpfe und Fische erfüllen die Wellen. Der Zug der Geretteten und der die Zymbel schlagenden Frauen mit Mirjam an der Spitze, hat für sich etwas tiefer Platz gefunden (Fig. 70).

Fol. 1 (Fig. 1) hat in fünf Streifen sieben Motive aus dem B. Exodus. Von ihrer stilistischen Eigenart war schon die Rede. Wenn ich eben sagte, daß die Darstellung des Durchzuges durch das Rote Meer sich dem byzantinischen Typus verwandt zeige, so gilt das nur von der Gesamtanlage und am meisten bezüglich der Oktateuche[90]. Im einzelnen ist sie keiner anderen Darstellung so nahe verwandt, wie der des Ash. P. Das Meer, der Kastenwagen mit seinen Insassen, eine regelrechte Säule als Träger des Feuers, das alles findet im Ash. P. seine nächste Parallele[91].

Im zweiten Felde schließt der Maler Exod. 15, 23—25 an: Moses macht das Wasser in Mara trinkbar, wie die Beischriften M̃m̃ ppl̃i und Aq̃ MARA besagen. Die nächste erhaltene Parallele liegt in den Oktateuchen vor[92].

Dort ist auch die nebenan gemalte Szene von Helim, wo die Israeliten 12 Quellen und 70 Ölbäume finden (Exod. 15, 27) und zwar wie in der Rip. B. neben dem Wunder von Mara in einer Umrahmung. Die B. v. S. Isid. hat sie fol. 40 in der Art, daß die Quellen in Aufsicht (gleich Würmern mit rundem Kopf) und die Bäume wie große Blätter dargestellt sind (Fig. 71).

Das Murren (Exod. 16, 2. 3), das die Rip. B. folgen läßt, fehlt in den Oktateuchen; doch ist das Wachtel- und Mannawunder wieder, und zwar ganz ähnlich wie in der Rip. B., vorhanden[93].

Auch der Typus des Wasser aus dem Felsen schlagenden Moses (Exod. 17, 6), wie er mit dem Stabe von oben den Felsen berührt[94], kommt in den Oktateuchen[95] und sonst in der byzantinischen Malerei vor[96]. In der B. v. S. Isid. scheint fol. 40^{v} dieselbe Form des nur wenig erhöhten Felsens nachzuwirken. Moses — petra oreb ist dort wie hier die Beischrift.

Ein fester Typus war auch für die Amalekiterschlacht (Exod. 17, 10—13) ausgebildet, wie neben den Oktateuchen[97] der Pariser Gregorkodex[98] zeigt. Die Rip. B. bringt sie fol. 1 in zwei Reihen. Wie früher, als die Verwandtschaft der Exodusbilder von fol. 1 mit den Portalreliefs von Santa Maria de Ripoll zu zeigen war, schon erwähnt wurde, muß der Maler eine Vorlage gehabt haben, auf der ein Reiterkampf zu sehen war. So finden wir die Szene in Gr. 510 fol. 424^{v}. Die Oktateuche haben wie die Mosaiken von S. M. M.[99] nur einen Kampf zu Fuße, ebenso die B. v. S. Isid. fol. 40^{v}. An diese Form des Typus knüpft

---

[90] Ich verweise auf Vat. Reg. gr. I fol. 40^{v}, B. N. Gr. 139, fol (416 Omont pl. IX*), Gr. 510, die vatikanischen Oktateuche, den Sm. Oct., fol. 81^{v} (Hesseling, Fig. 179), den Psalter 49 des Pantokrator Klosters auf Athos und mehrere andere Psalter in Berlin, Paris u. St. Petersburg. Offenbar bestand hier ein fester Typus des außerordentlich beliebten Motivs. Ganz anders ist die Darstellung der Mos. S. M. M. (Wilpert, Taf. 18).

[91] fol. 68 (Gebhardt, pl. XVII). Auch die B. v. S. Paul hat den Durchzug, der mich nach der Beschreibung von Leitschuh, S. 112f. an fol. 82 der Rip. B. erinnert, während Leitschuh selbst die Ähnlichkeit mit dem Bilde des Ash. P. (ob mit Recht?) betont.

[92] Sm. Okt. fol. 83 (Hesseling, Fig. 181). Das Motiv ist aber auch schon in den Mos. S. M. M. (Wilpert, Taf. 19^{2}) enthalten. Dort ist nicht nur die manus Dei, sondern Gott in Halbfigur dargestellt.

[93] Sm. Okt. fol. 84 (Hesseling, Fig. 182). Die Mos. S. M. M. haben auch diese Szene.

[94] Diese Form ist sicher die seltenere; Gr. 510, fol. 226^{v} (Omont pl. XL) und B. N. gr. 20, fol. 15^{v} (Bordier, p. 100) ist ein anderer Typus dargestellt.

[95] Sm. Okt. fol. 85 (Hesseling, Fig. 183).

[96] Ich verweise auf die Miniatur des Psalters 49 des Pantokrator Klosters auf Athos, die bei A. Michel, I, 2 Fig. 125 abgebildet ist.

[97] Sm. Okt. fol. 86 (Hesseling, Fig. 185); ebenso Kpl. Okt. u. Vat. 746, abgeb. bei Wilpert, Fig. 168.

[98] Gr. 510, fol. 424^{v} (Omont pl. LV).

[99] Wilpert, Mosaiken Taf. 20.

der Maler von fol. 82, wo das Motiv zum zweiten Male erscheint, an. Er zeigt auch noch die Tötung Amaleks nach Exod. 17, 13: fugavitque Josue Amalec et populum eius in ore gladii.

Mehrfach fanden wir eine wenigstens entfernte Beziehung zu den Illustrationen der B. v. S. Isid. Es liegt an ihrer antinaturalistisch schematisierten Art, daß die Ähnlichkeiten im einzelnen nicht mehr hervortreten können. Beachtenswert ist, daß unter den 17 Bildern zu Exodus eine ganze Anzahl von solchen ist, die sich in der Rip.B. nicht finden, so die Verwandlung des Wassers in Blut, die Tötung der Erstgeburt, den Auszug des Volkes mit seinem Vieh (Fig. 69), die Begegnung des Moses mit Jethro, das goldene Kalb (Fig. 72), Moses' Gespräch mit Gott, Exod. 33 11ff. (Fig. 73) u. a.

3. Numeri.

Zum dritten Buche des Pentateuch enthalten Rod.B. und Rip.B. nichts und kommen damit der B. v. San Isidoro nahe, die nur fol. 50^{v} (Fig. 42) eine große ganzseitige Miniatur des hl. Zeltes hat, im Gegensatz zu den Exodusbildern, die zu mehreren in den Text einer Seite eingeschoben sind. Dagegen hat die Rod.B. fol. 56 (Fig. 10) zu Anfang des Textes, die Rip.B. fol. 82 mehrere Szenen zum B. Numeri, das in der Leoneser Bibel gleichfalls ohne Illustration bleibt.

Die erste der Rod.B. deute ich als Num. 1, 1: Gott spricht mit Moses im hl. Zelt, die gleich daneben stehende als Num. 1, 17: Die Versammlung der Vornehmsten des Volkes zur Einleitung der Volkszählung. Die Murrszene rechts endlich stellt wohl die Aufregung des Volkes nach der Rückkehr der Kundschafter, Num. 14, 6ff., dar. Der Mann, der zur erregten Volksmenge spricht, wäre dann Josue[100].

Sichere Parallelen zu dieser Reihe finde ich keine. Wohl haben die Mos. S. M. M. eine Murrszene, ob aber die bei der Rückkehr der Kundschafter und des Moses Flucht ins hl. Zelt, oder die Empörung der Rotte Core gemeint ist, wie Wilpert[101] meint, bleibt ungewiß. Vielleicht ist die Darstellung links nur eine mißverstandene Umarbeitung eines derartigen Urmotivs[102]. Auch kommt der Aufruhr der Rotte Core öfter vor, in den Oktateuchen und anderen griechischen Handschriften, auch in der B. v. S. Paul. Doch besteht zwischen diesen Darstellungen der auf fol. 56 der Rod.B. keine Verwandtschaft.

Bemerkenswert ist bei aller Roheit der Zeichnung die große Lebendigkeit. Man spürt hier wieder, wie der Maler der Rod.B. mit seinen Vorlagen frei schaltet.

In der Rip.B. ist der vierte Streifen des fol. 82 der Balaams-Geschichte gewidmet. Links erscheint der Engel mit gezücktem Schwerte dem Esel und dem Seher (Num. 22, 24. 31). Die Zackenreihe deutet wie in der Rod.B. fol. 9 den Weinberg an. Sehr gut ist anschaulich gemacht, ist wie der Esel seinen Mund zum Sprechen öffnet.

Daneben sehen wir Balaam vor Balak (Num. 23, 1ff). Balak ist gekleidet wie der Pharao auf fol. 6^{v}; doch sind die Zinken seiner Krone wie bei dem Amalek der dritten Bildreihe zu Drähten mit Ösen verkümmert.

Weiter rechts ist Balaks Opfer (Num. 23, 1ff.) und Gottes Erscheinung vor Balaam dargestellt (Num. 23, 4f.). Daß Balaam gemeint ist und nicht, wie Pijoan[103] meint, Gott, der nach Num. 25, 4 Moses zur Strafe über die Juden auffordert, die sich mit den Töchtern Moabs vergangen haben, geht aus der Handbewegung des von Gott angeredeten Mannes hervor. Er weist, genau nach dem Text Num. 23, 4 auf die von ihm errichteten Altäre hin. Die bewaffneten Männer sind besser als die ebenda 23, 6 erwähnten principes Moabitorum zu verstehen denn als die Juden, die den Frevel mit den Moabiterinnen rächen sollen. Denn von diesem enthält unsere Reihe nichts. In der Figur des Mannes endlich, der erhöht stehend beide Arme ausbreitet, dürfen wir wohl den segnenden Balaam (Num. 24, 3ff.) erblicken.

Daß der Zeichner Vorlagen hatte, läßt sich ohne weiteres annehmen, da nicht nur in den Oktateuchen, sondern auch in der B. v. S. Paul die Balaams-Geschichte illustriert ist. Doch steht außer der Engelserscheinung in den Oktateuchen keine der beiden Reihen zu unseren Illustrationen in näherer Beziehung.

[100] Die Hl. Schrift läßt Josue und Caleb zum Volke reden. [101] Wilpert, Mosaiken S. 460.

[102] Pijoan übersieht jedenfalls einen Teil des Bildes, wenn er hier nur das Gespräch Jehovas mit Moses im hl. Zelt erblickt (p. 500). [103] p. 500.

Fig. 51. Apok. v. S. Sever fol. 233v

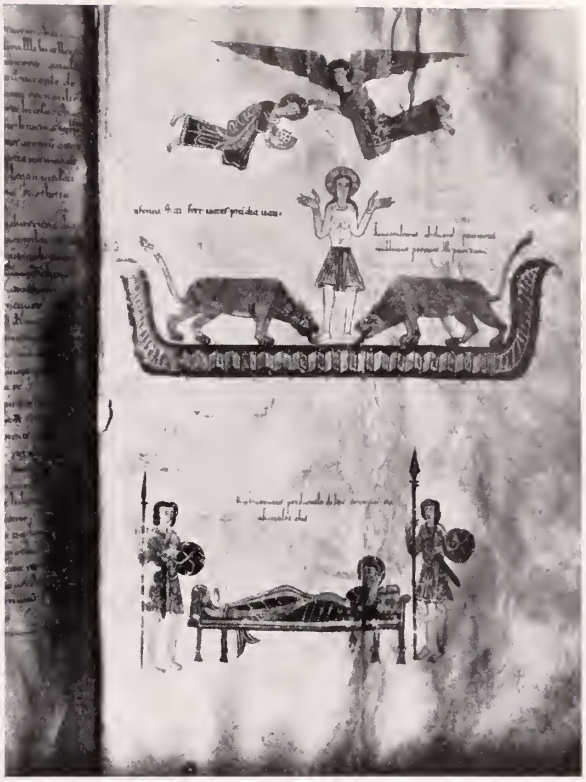


Fig. 52. Apok. v. Girona fol. 257

Fig. 53. Apok. v. Urgell fol. 222

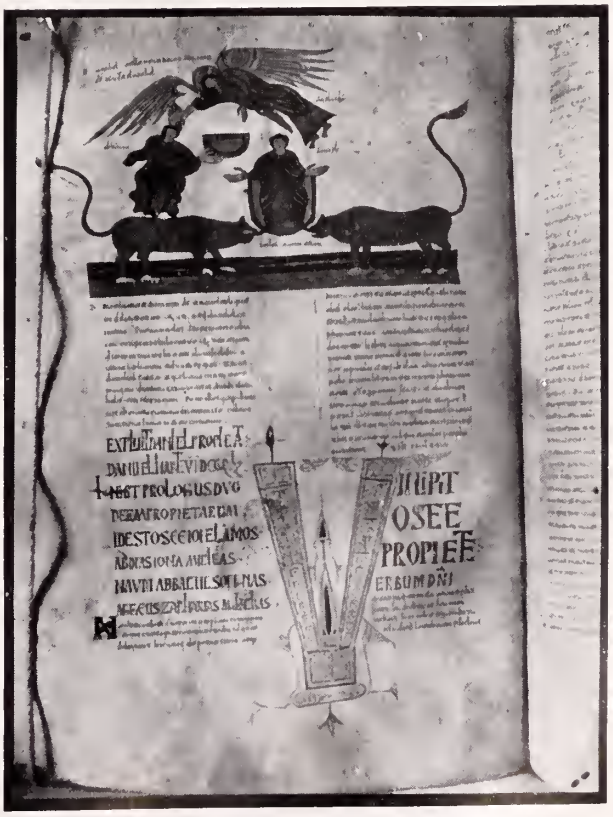


Fig. 54. Bibel v. San Isidoro fol. 327

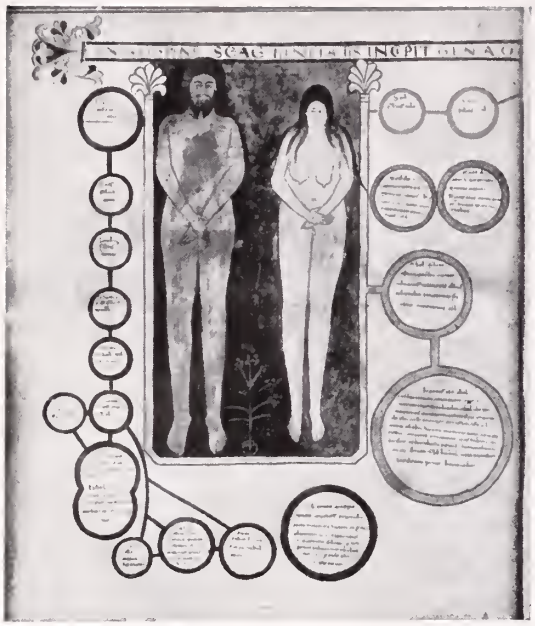


Fig. 55. Apok. v. S. Sever fol. 5v

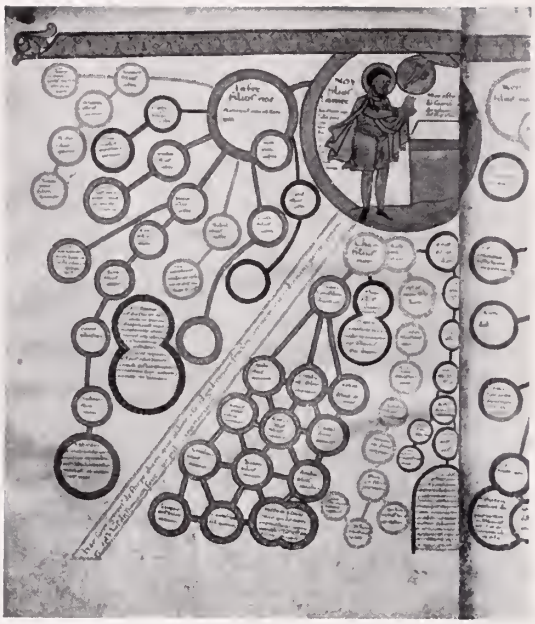


Fig. 56. Apok. v. S. Sever fol. 6v

Fig. 57. Apok. v. S. Sever fol. 4v

Fig. 58. Apok. v. Girona fol. 2

Fig. 59. Apok. v. Girona fol. 189

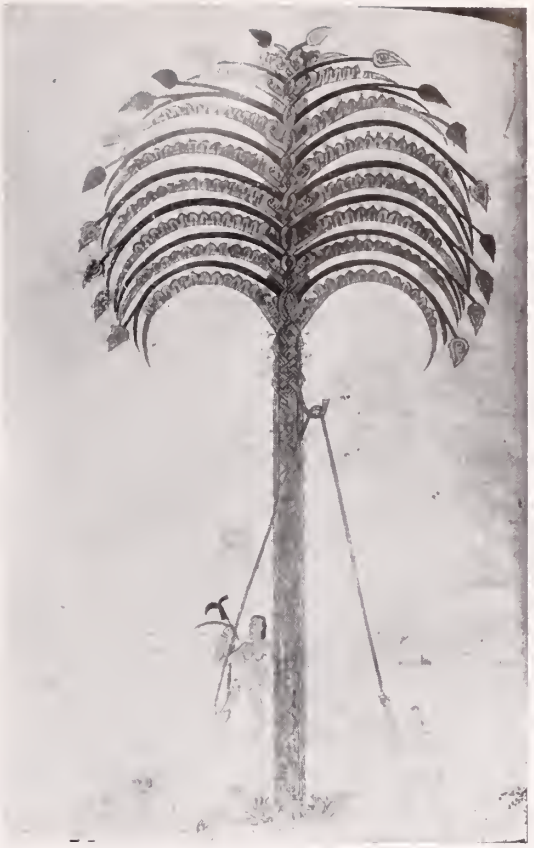


Fig. 60. Apok. v. Girona fol. 147v

Fig. 61. Apok. v. Girona fol. 70v

Fig. 62. Apok. v. Girona fol. 71

Fig. 63. Apok. d. Real Acad. fol. 20^{v}

Fig. 64. Apok. d. Real Acad. fol. 58^{v}

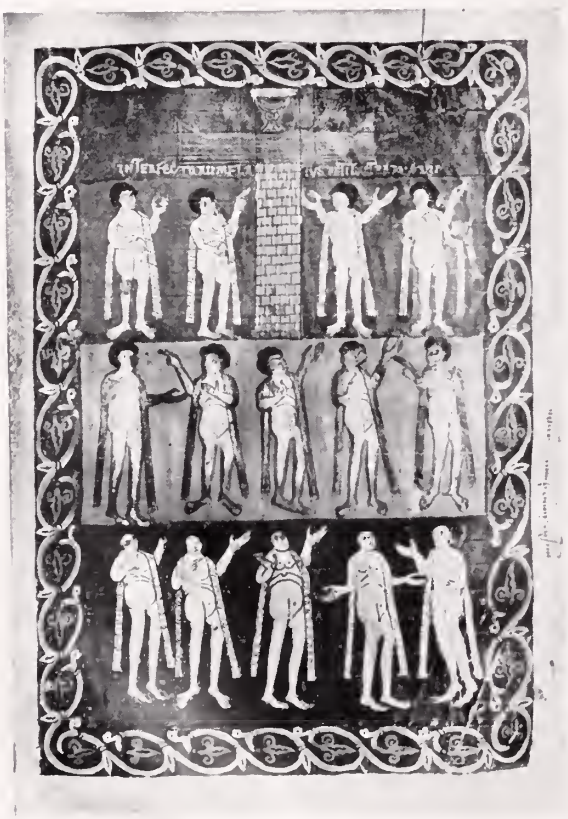


Fig. 65. Apok. d. Real Acad fol. 115

Fig. 66. Apok d. Real Acad. fol. 207^{v}

Fig. 67. Bibel v. San Isidoro fol. 21v

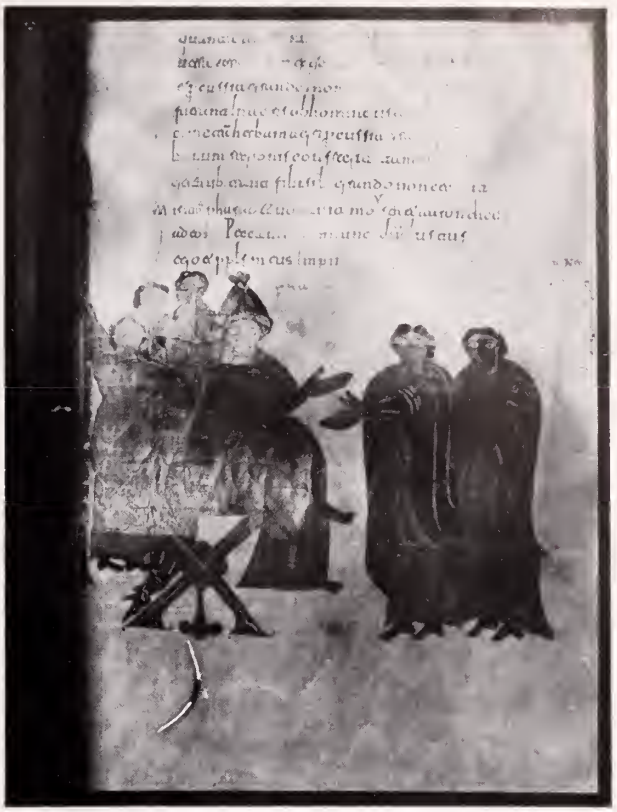


Fig. 68. Bibel v. San Isidoro fol. 37

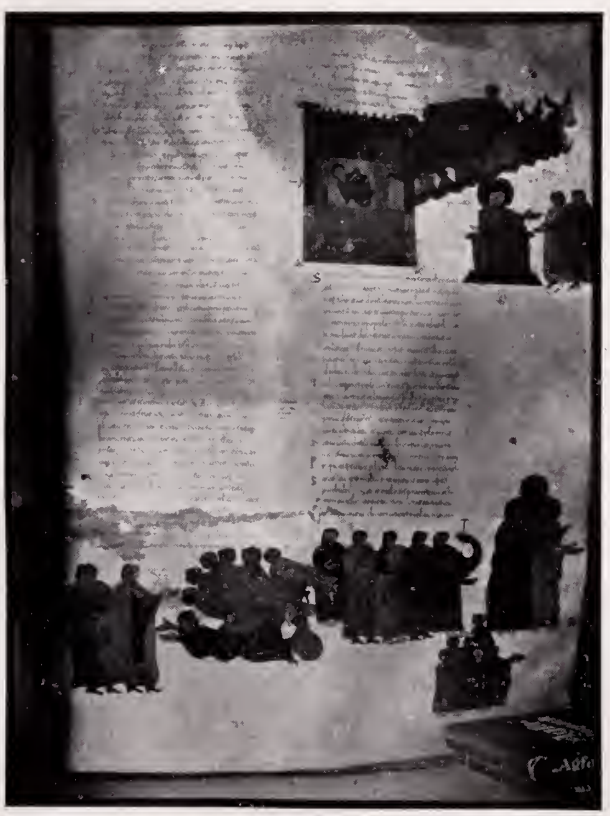


Fig. 69. Bibel v. San Isidoro fol. 38

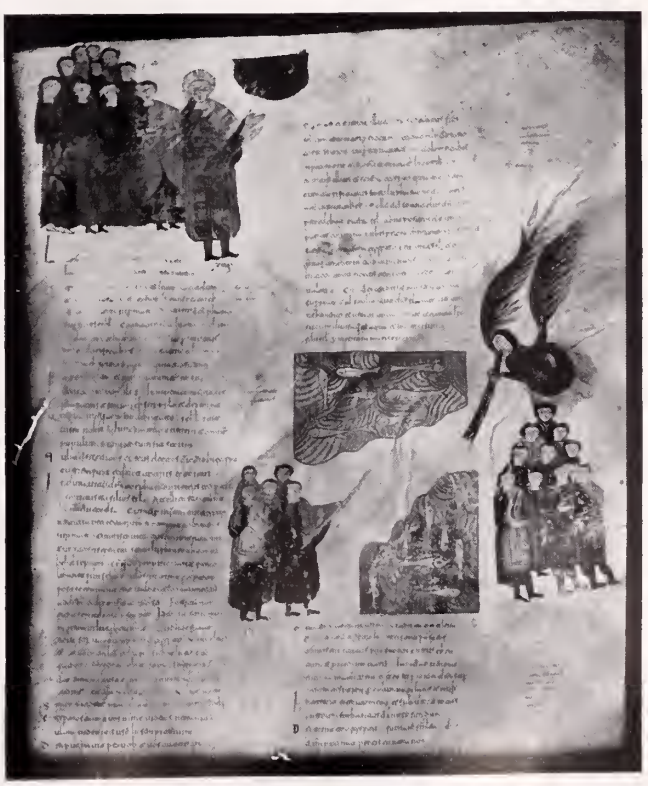


Fig. 70. Bibel v. San Isidoro fol. 39

Fig. 71. Bibel v. San Isidoro fol. 40

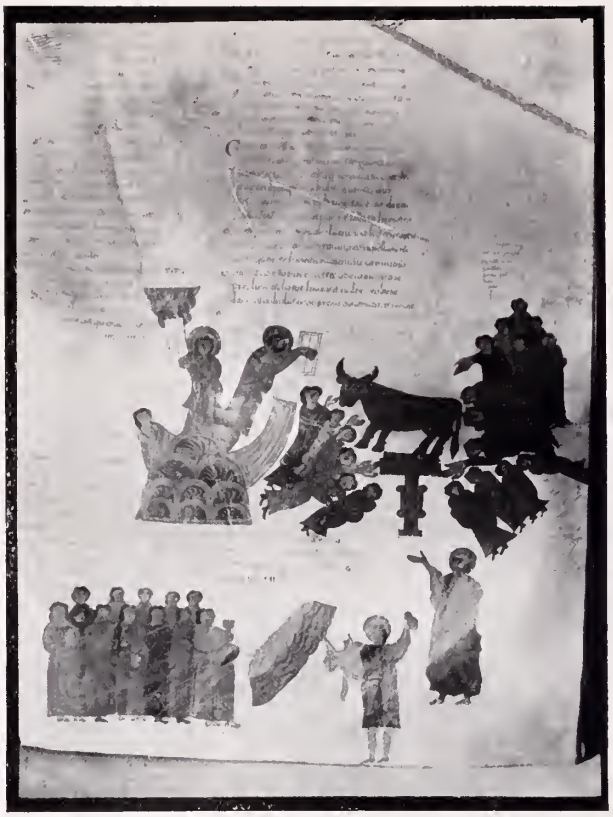


Fig. 72. Bibel v. San Isidoro fol. 46

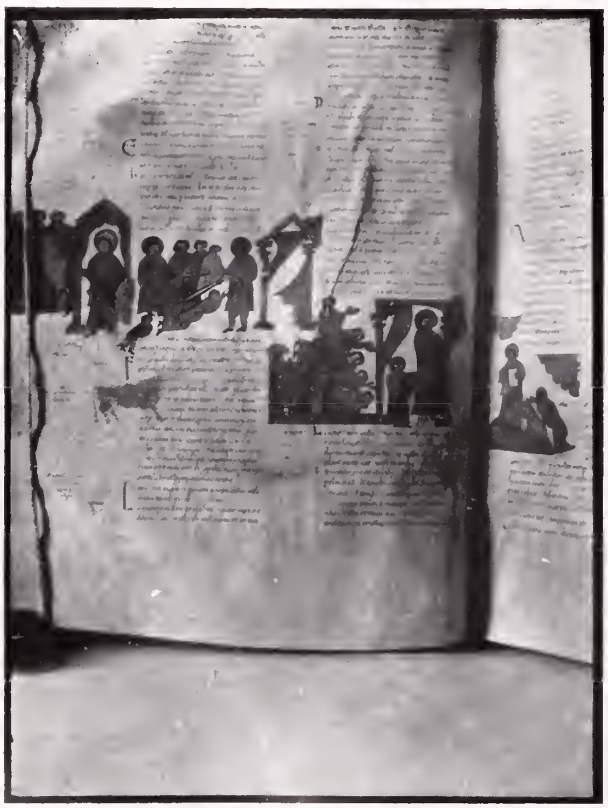


Fig. 73. Bibel v. San Isidoro fol. 46^{v} u. 47

Fig. 74. Bibel v. San Isidoro fol. 90

Fig. 75. Bibel v. San Isidoro fol. 181v

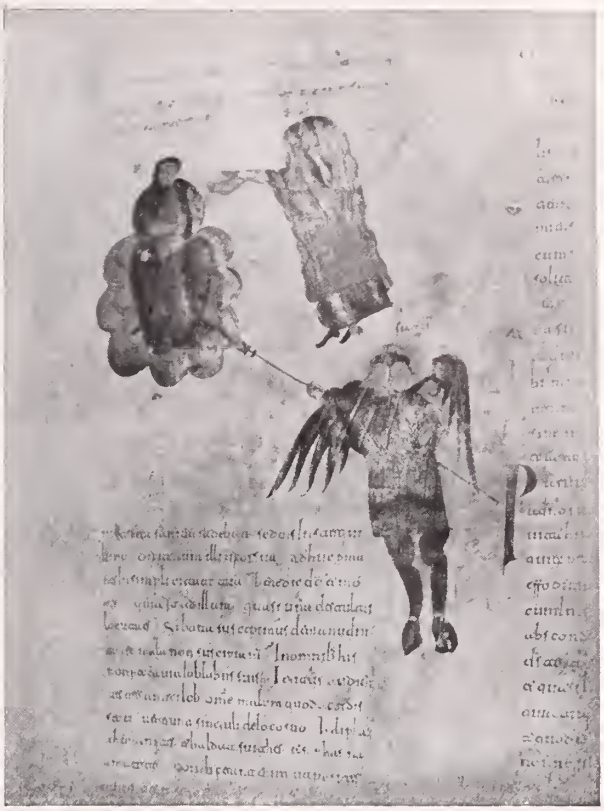


Fig. 76. Bibel v. San Isidoro fol. 182

Fig. 77. Bibel v. San Isidoro fol. 190v

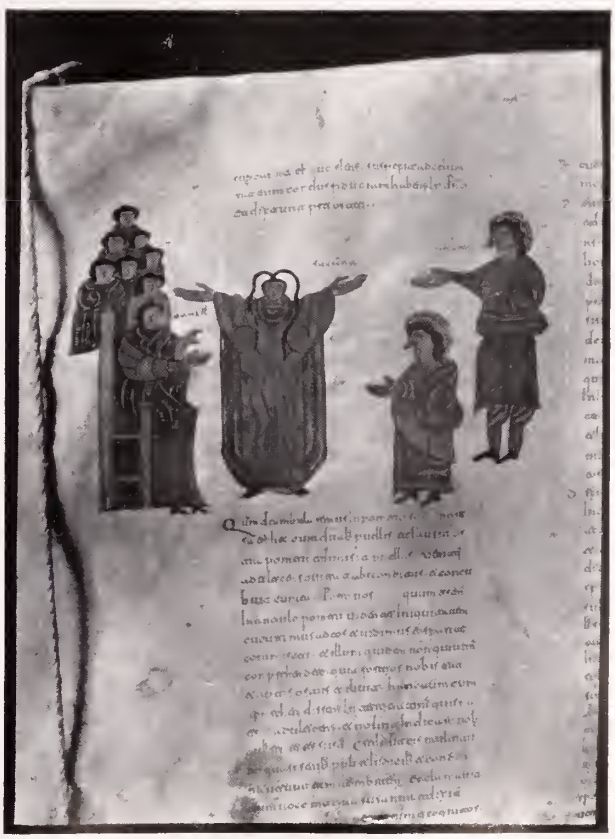


Fig. 78. Bibel v. San Isidoro fol. 326

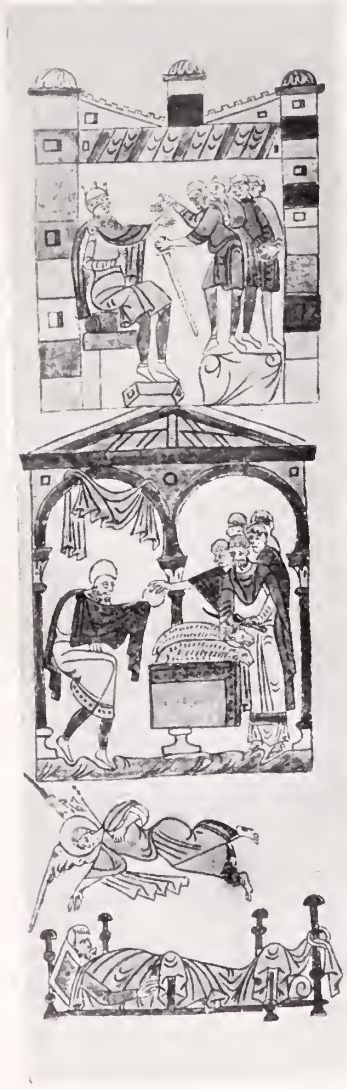


Fig. 82. Bibel v. S. Isidoro fol. 123

links: Fig. 79. Rod.B. II fol. 5

Mitte: Fig. 80. Rod.B. II fol. 21

rechts: Fig. 81. Rod.B. II fol. 75

Ich möchte nicht weitergehen, ohne noch einmal daran zu erinnern, wie in allen Einzelheiten die Hand, welche mit fol. 82 ihre Arbeit beginnt, ihre Verwandtschaft mit der erweist, die Bd. I und II der Rod. B. ausgestattet hat. Man vergleiche z. B. die Zeichnung der Gesichter, von Auge, Nase, Mund, Bart und Haupthaar. Jede Linie ist gleich. Gemeinsam ist auch, wie früher schon bemerkt worden ist, die Wiedergabe des Auges durch einen kleinen Bogen, an dessen Ende ein dicker Punkt die Pupille darstellt. Man vergleiche die Gewänder, ihre ausgeführten Falten und die eingezeichneten Faltenlinien, die Tracht der Könige mit den charakteristischen Spitzen auf der Krone, die Rüstung der Krieger, Helm, Lanze und Schild, den Christustypus, den bärtigen Mosestypus, endlich den übereinstimmenden unreinen Farbauftrag.

Wenn die Zeichnungen der Rod. B. vielfach einen besseren Eindruck machen, so liegt das daran, daß hier hinreichend Platz zur Verfügung stand, während in der Rip. B. auf fol. 82 (und 82^{v}) eine ganze Reihe von Szenen zusammengedrängt werden mußten. Aber hier wie dort ist bei gleicher Unbeholfenheit in manchen Einzelheiten, bei aller Roheit auf den ersten Blick doch dasselbe Leben, dieselbe Schärfe der Einzelbeobachtung, dasselbe Ringen nach Freiheit von der Vorlage, sobald man genauer zusieht. Daher sind auch die Zeichnungen auf fol. 82 als Äußerungen energischen Strebens nach Selbständigkeit wertvoller und reizvoller als die glatteren von fol. 1, 3^{v}, 4, 5 und 6.

4. Deuteronomium.

Vom Deuteronomium hat nur die Rod. B. etwas. Das obere Bild der ersten Kolumne von fol. 73 (Fig. 13) könnte einfach den Anfang des Deuteronomiums illustrieren, neben dem es steht, zeigt aber doch wohl die Übergabe des Gesetzes an die Priester (Deut. 31, 9), das untere die Beschwörung des Gesetzes an, die Moses Deut. 31, 28 ankündigt[104]. Moses trägt nicht das lange Gewand der Propheten und Priester, sondern Rock, Mantel und in der Hand den Wanderstab mit einer eigentümlichen großen Krücke. Der Stab hat diese Form immer in unseren Bibeln. Sie ist für die spanischen Handschriften typisch und nichts anderes als der Krückstock der ägyptischen Mönche. Er kommt auch, wenngleich nicht durchgehends, in der B. v. S. Isid. vor. Henoch trägt ihn fol. 164 in der Apok. v. Gir., während neben ihm Elias — beide stehen in Mönchstracht vor ihrem geöffneten Grabe — sich auf einen Stock mit runder Krücke stützt[105]. Moses hat im oberen Bilde den Nimbus, im unteren eine Kappe, ein Zeichen, wie willkürlich der Zeichner verfahren ist. Die Gesetzesbeschwörung findet vor einem Gestell statt, über das ein Vorhang geschlagen ist, eine Erinnerung an das hl. Zelt, vor dem der Ash. P. z. B. die erste Gesetzesverkündigung geschehen läßt.

Fol. 88 (Fig. 14) folgt des Moses Tod und Begräbnis (Deut. 34, 5 und 6). Der Tod ist nach antiker Art durch Verhüllen des Gesichtes dargestellt. Daß bei der Gottesgestalt ein einfacher Nimbus den Kreuznimbus vertritt, ist vielleicht nur Zufall, vielleicht aber auch Einwirkung einer älteren Vorlage. Die Szene des Todes, aber ohne Gotteserscheinung, kommt schon in den Mos. S. M. M.[106] und dann in den Oktateuchen vor[107]; die B. v. S. Paul hat den Abschied des Moses von seinem Volke, die Ankündigung des Todes durch Gott (der nur durch die manus divina angedeutet wird) und das Begräbnis durch einen Engel[108]. Wie die Rod. B., so beschränkt auch (im Gegensatz zu den Oktateuchen) die B. v. S. Isid. die Illustration

[104] Pijoan zieht die beiden Illustrationen von Rod. B. fol. 73 noch zum B. Numeri und sieht in der oberen die Weihe des Aaron und seiner Söhne durch Moses, in der unteren, wenn auch nicht ohne Zweifel, die Familie der Gersoniten, die die Vorhänge des Tempels tragen sollen, Num. 4, 26, 27, oder das Waschen der Kleider, Num. 31, 24 (P. sagt irrig 33, 52). Alle diese Deutungen sind ganz unmöglich.

[105] Die griech. Hss. haben Stäbe ohne Krücke.

[106] Wilpert, Moses liegt, wie im Schlafe auf der Höhe des Berges.

[107] Sm. Okt. fol. 219^{v} (Hesseling, Fig. 267) zeigt 1. den Engel, wie er Moses zum Berge Nebo führt, 2. Moses, noch wachend, das Haupt auf die Rechte gestützt, in einer Felsspalte liegend, so daß der Kopf zwischen zwei Bergzacken herauskommt, während der Engel von dannen fliegt; so auch Vatic. 746 vgl. Wilpert, Mosaiken Abb. 169.

[108] Leitschuh, S. 114/15. Auch die Gump. B. zeigt fol. 48^{v} (Swarzenski, Taf. XXXVI, 118) einen Engel, der das Grab des Moses ausschaufelt.

auf Kap. 31—34: fol. 86v Moses und Josue im hl. Zelt (Deut. 31, 14f.), fol. 87 Moses spricht zu Israel (Deut. 32, 1ff.) und 87v eine ähnliche Darstellung abermals, fol. 88 die klagenden Juden am leeren Bette des Moses.

Die Art der Einhüllung der Leiche in der Rod. B., eine Verschnürung wie bei einer Mumie, entspricht ganz der Art, wie im Ash. P. fol. 50 (Fig. 32) der zum Grabe getragene Jakob oder in der Apok. v. Gir. fol. 17 Christus im Grabe dargestellt wird (Fig. 172).

5. Josue.

Vom Buche Josue, das schon in den Mosaiken von S. M. M. und in der Josua-Rolle so reichlich illustriert worden ist, dem dann auch noch die Oktateuche eine ganze Reihe von Bildern gewidmet haben, scheint nur wenig Material zu den Künstlern unserer Bibeln gedrungen zu sein. Die Rod. B. bringt fol. 89 (Fig. 15) Josues Berufung (Jos. 1, 1ff.), darunter eine Szene, die vermutlich seine erste Ermunterung an die Führer (Jos. 1, 8ff.) darstellen soll, endlich den Abschied (auch die Ankunft?) der Kundschafter von Rahab (Jos. 2, 17). Die Rip. B. hat fol. 82v (Fig. 17) in der obersten Reihe das Unternehmen gegen Hai (Jos. 8, 1ff.) und in der zweiten den Sieg über die Gabaoniten (Jos. 10, 9ff.).

Für die Berufungsszene weiß ich keine Parallele. Die Oktateuche zeigen Josue sogleich inmitten seiner Leute; die manus divina deutet Gottes Auftrag an. Die kreisförmige Mandorla ist uns schon in der Rip. B. fol. 3v begegnet[109]. Gott-Christus hält wieder die kleine Scheibe[110]. Der Typus Christi entspricht ziemlich genau dem von Rip. B. fol. 82. Josue hält in den vom Velum bedeckten Händen das Buch des Gesetzes an sein Haupt, getreu dem Textworte 1, 8: Non recedat volumen legis huius ab ore tuo.

Bei der zweiten Szene könnte man auch an die mißverstanden wiedergegebene Absendung der Kundschafter (Jos. 2, 1) denken. Die Oktateuche haben 1, 8 nicht dargestellt, wohl aber 1, 12: Josues Befehl an die Stämme Ruben, Gad und Manasse und anschließend die Absendung der Kundschafter. Das Verstecken der Kundschafter durch Rahab und ihre Flucht scheint sogar ein eingebürgertes Motiv der byzantinischen Kunst gewesen zu sein, da es auch in der ja byzantinisch stark beeinflußten Gumpertsbibel wiederkehrt. Ob der Maler Ankunft und Abschied hat zusammenziehen wollen, ist schwer zu entscheiden. Die Haltung der zwei Boten — der dritte Mann ist im Text der Hl. Schrift nicht zu finden — spricht dafür, während das an der anderen Seite flatternde Tuch, das Schutzzeichen (Jos. 2, 18), auf den Abschied hinweist. Die Art, wie hier die Köpfe der Einwohner sichtbar werden, entspricht der schon erwähnten spanischen Tradition, deren Urtypus wir im Ash. P. finden. Ob der spitzen Kopfbedeckung zweier Insassen eine Bedeutung beizulegen ist, will ich dahingestellt sein lassen. Ist sie nicht zufällig so ausgefallen, so erinnert sie an die Helme nach maurischer Art, denen wir später in unseren Bibeln noch oft begegnen werden.

Für Rip. B. fol. 82v scheinen bessere Vorlagen zur Verfügung gestanden zu haben. Der Überfall von Hai ist ganz textgetreu geschildert. Die menschenleere Stadt (civitas ahi), das offene Tor, die ausrückenden Verteidiger, Josue mit erhobenem Schilde, von Soldaten umgeben, das Hinterlager, in dem sogar eine Frau friedlich im Arme eines Mannes zu sehen ist, und das Signal zum Kampfe. Die Schlacht bei Gabaon ist ebenso treu in allen Einzelheiten dargestellt: links oben Sonne und Mondsichel (Jos. 10, 12), darunter von links nach rechts: Josue im Kampfe mit einem der Könige mitten im Schlachtgetümmel, Josue mit dem Lilienszepter sitzend, wie er seinen Fuß auf den Nacken der fünf Könige setzt, und die Führer Israels, wie sie dasselbe tun (Jos. 10, 24). Die Könige halten, wohl als Zeichen der Unterwerfung, die kleinen Scheiben, die wir in dem Majestasbilde und sonst kennen gelernt haben, Josue hin. Die antike Darstellung der Schlacht, die nicht nur in der Josua-Rolle und in S. M. M.[111] sich findet, sondern auch

[109] S. oben Fig. 11 u. 12.

[110] Pijoan hat kaum Recht, wenn er S. 501 in ihr das Symbol des Landes auf der anderen Seite des Jordan erblickt, das Gott Josue geben will.

[111] Wilpert, Mosaiken, Taf. 27 u. 28.

in Gr. 510 und in den Oktateuchen noch fortlebt, hat hier keine Spuren mehr hinterlassen. Nur durch gemeinsame Wurzeln werden die Vorlagen zur byzantinischen Kunst in Beziehung gestanden haben, wie das Auftauchen der Szene und einzelner gleicher Details in der Gumpertsbibel beweist[112]. Noch auffallender als das Fehlen jeder Spur des alten Typus der Josue-Bilder ist das Fehlen der Szenen, die in der byzantinischen, der karolingischen (und der Salzburger!) Malerei, aber auch in der B. v. S. Isid.[113] zugleich vorkommen: des Jordanüberganges (Jos. 3, 1ff.; fol. 90, Fig. 74) und der Einnahme von Jericho (Jos. 6, 20).

6. Richter.

Im Richterbuche scheint der Maler in der Rod.B. seine eigene Kunst versucht zu haben, während er in der Rip.B., wenigstens teilweise, einem überlieferten Typus folgte (Rod.B. fol. 99^{v}, Fig. 16).

In der Rod.B. galt es nur, den freien Raum zwischen dem Ende der Kapitelliste und dem Beginn des Textes auszufüllen. Der Maler tat es mit einer kleinen prächtigen Zeichnung, vielleicht der besten des ganzen ersten Bandes: Debora entsendet Barak (Jud. 4, 6). Die von Leben durchzuckte Haltung Deboras, ihre ausgestreckte Rechte, das Zaudern im Gesichte Baraks, die Teilnahme der begleitenden Krieger, das alles ist ganz vortrefflich hinskizziert. Bei einer solchen Zeichnung fühlt man das erwachende künstlerische Leben. Darunter kann nur der Sieg über Sisara, freilich sehr vereinfacht, dargestellt sein. Eine stoffliche Parallele kenne ich nur in den Oktateuchen und zwar nur zur Berufung Baraks. Doch ist die Auffassung grundverschieden[114].

Die Rip.B. hat auf fol. 82^{v} in der dritten Reihe die Gedeons- und in der vierten die Samsons-Geschichte, wieder ein geläufiges Thema der östlichen Kunst. Aus der Gedeons-Geschichte zeigt sie die trinkenden Israeliten, von denen Jud. 7,5ff. erzählt, sowohl die mit gebeugtem Knie als die aus der Hand trinkenden, daneben einige, welche die Krüge mit den Fackeln halten und auf der Trompete blasen (Jud. 7, 16ff.). Rechts ist das Kampfgetümmel (Jud. 7, 20ff.). Sogar eingeschlossen die Oktateuche, kenne ich keine Darstellung gerade dieser Szenen in der byzantinischen Kunst, während Gedeon neben dem betauten Vließ in Gr. 510[115] und in B.N. Gr. 1208 sogar in vier Szenen[116] vorkommt. Doch kommt die Madianiterschlacht (außer dem betauten Vließ) in der Salzburger Gebhardsbibel vor[117]. Es mag noch bemerkt werden, daß Gedeon in Gr. 510 jugendlich bartlos, in B.N. Gr. 1208 dagegen als Greis erscheint, wie auch im Richter-Bilde von Vat. Reg. gr. I[118]. Es existierten also zwei Typen. Rip.B. hat den letzteren.

Samson sehen wir neben dem Weingarten (Jud. 14, 5) den Löwen zerreißen (Jud. 14, 6). Das Tier ist im Verhältnis zu den sonstigen Tierbildern sehr gut gezeichnet, was sich vielleicht daraus erklärt, daß der Löwe als dekoratives oder symbolisches Motiv (Evangelistenbilder!) der Kunst nie fremd wurde. Daneben erhebt Samson den Kinnbacken (Jud. 15, 15) — maxilla hat eine spätere Hand eigens hinzugeschrieben. Der Zahn, aus dem ihm Wasser fließen soll (Jud. 15, 19) ist besonders groß gezeichnet. Auch auf Samsons langes Haargelock hat der Maler großen Wert gelegt. Die Männer, die ihm mit geschlossenen Augen gegenüber sitzen, sind nach Analogien an anderen Stellen (früher schon Abel so!) die Erschlagenen (Jud.15,

---

[112] fol. 61^{v}, Swarzenski, Taf. XXXVI, 119. Die eigentümliche Form der Sonne kommt in den Mos. S. M. M. schon vor, aber auch noch in der Gump.B., dort freilich bei der Szene der Krankheit des Ezechias. Im Sm. Okt. ist überhaupt keine Sonne gezeichnet.

[113] Sie enthält 10 Bilder zu Josue und steht der Josua-Rolle und den Oktateuchen näher als unsere Bibeln. Mit diesen gemeinsam hat sie die Überführung der Bundeslade über den Jordan, die Erscheinung des princeps exercitus homini (Jos. 5, 15) vor dem Josue niederfällt, den Einsturz der Mauern Jerichos, die Verurteilung und Hinrichtung des Königs von Hai, die Hinrichtung der fünf Könige und Josues Abschied, als Sondergut die Totenklage um Josue, dessen nackte Leiche auf dem Totenbette liegt. Die Schlacht bei Gabaon fehlt.

[114] Sm. Okt. fol. 243 (Hesseling, Fig. 319) entspr. Ouspensky 282.

[115] fol. 347^{v} (Omont pl. XLIX). [116] fol. 140^{v} (Bordier, p. 164f.)

[117] fol. 96^{v} (Swarzenski XXIX, 99).

[118] Dort sind fol. 216 (Abb.tav. XI) die vier Richter: Samson, Gedeon, Barak und Jephte als Männer mit langem Haar und Bart inmitten der Israeliten sitzend dargestellt.

15). Rechts ist das Dagonshaus; in seinem Inneren sieht man die Philister schlafend, obwohl der Text 16, 27 das nicht rechtfertigt, und Samson, mit erhobenen Händen um Stärke betend (Jud. 16, 27. 28). Im Tore erscheint Samson zum zweiten Male, die Säulen umfassend (Jud. 16, 29). Die unfertig gezeichneten Gestalten vor ihm sollen wohl die getöteten Philister sein. Das Wegtragen der Tore von Gaza (Jud. 16, 3), das er in der Reihe nicht hatte unterbringen können, fügt der Maler rechts noch bei.

Gr. 510 hat fol. 347^{v} fünf Samsonszenen: Samson (unbärtig!) erschlägt die Philister mit dem Kinnbacken, trinkt aus dem Kinnbacken, wird seiner Haare beraubt, wird geblendet und er zerstört das Dagonshaus. Die erste und die letzte Szene haben mit unseren eine gewisse formelle Verwandtschaft. Eine Anzahl von Szenen hat auch B. N. Gr. 923[119], dagegen merkwürdigerweise der Oktateuch keine einzige. Die B. v. S. Isid. hat zum Richterbuche überhaupt keine Illustration. Um so bemerkenswerter sind die Unica der Rip. B.

[119] Die Delilaszene fehlt hier.

4. Kapitel.

Die Quellen der Heptateuch-Illustration.

Die Anzahl der Szenen, die in unseren Bibeln im Bilde festgehalten worden sind, ist außerordentlich groß und wird von keiner anderen bekannten abendländischen Bibel, die gleichzeitig oder vorher illuminiert worden ist, erreicht. Wir kennen auch, abgesehen vom Ashburnham-Pentateuch, keinen abendländischen Heptateuch oder Pentateuch, der ihnen gleich käme. Denken wir andererseits an die Bilderreihen des Orients, an die Wiener Genesis mit ihren heute noch erhaltenen etwa 60 Szenen nur zum 1. Buche Moses, die Josua-Rolle, die fast jeden Vers des Buches mit dem entsprechenden Bilde begleitet, endlich die Oktateuche mit ihren etwa 150 Bildern (und noch mehr Szenen!) zur Genesis, etwa 60 zu Exodus, 10 und mehr zu Levitikus, über 30, 15, 45 und 20 je zu Numeri, zum Deuteronomium, zu Josue und zum Buche der Richter, so sehen wir leicht ein, daß wir auch in den katalanischen Bibeln nur noch den geretteten Rest eines viel größeren Reichtums vergangener Zeiten vor uns haben. Daß wir in den meisten Fällen gerettetes altes Gut, oft sonderbar von der Hand der späteren Besitzer zurechtgestutzt, vor uns haben, ist uns durch manche Einzelbeobachtung klar geworden. Wir konnten freilich auch nicht verkennen, daß an vielen Stellen sich das eigene künstlerische Streben der katalanischen Maler kundtut, ihre Lust am Schildern, ihr Ringen nach einem Ausdruck für den waffenklirrenden Kampf und die Stimmungen des Gemütes. Ist es für den Freund der Kunst reizvoller, dieses erwachende künstlerische Leben in seinen ersten Regungen zu beobachten, so ist es für den Kunsthistoriker unerläßlich, den Voraussetzungen nachzugehen und die Quellen der Kunst aufzuspüren, die uns so eigenartig an der Schwelle des 2. Jahrtausends in der Klosterschreibstube der spanischen Mark entgegentritt. Hier sollen zunächst die bisher gewonnenen Einzelerkenntnisse zu einem vorläufigen Gesamtbilde in den ersten großen Zügen vereinigt werden, damit auf Grund der Erkenntnisse, die aus den weiteren Büchern geschöpft werden können, die neuen Linien leicht einzutragen seien.

1. Die karolingische Kunst.

Trotz der unmittelbaren Nachbarschaft hat die karolingische Buchmalerei der spanischen Mark nicht ein einziges Vorbild geliefert. Wo wir denselben Stoff hüben und drüben feststellen konnten, da schnitt die formelle Verschiedenheit jedesmal die Möglichkeit ab, daß die katalanische Darstellung eine Nachbildung der karolingischen sei. Das ist die erste, wichtige Erkenntnis, die unsere Bibeln uns für das Verständnis der katalanischen, ja der spanischen Kunstentwicklung überhaupt vermitteln. Salvador Sanpere i Miquel, dessen unvollendeter Versuch, die erste Geschichte der mittelalterlichen Malerei Kataloniens zu schreiben, erwähnt wurde, begeht gleich in dieser grundlegenden Frage einen schweren Irrtum. Im Hinblick auf die allgemeine Fürsorge der Karolinger für die Ausstattung der Kirchen, die nachweislich auch manchen Kirchen der Mark zugute kam, macht er die sog. karolingische Renaissance gerade zum Ausgangspunkt der Kunst Kataloniens. Er kann das nur, weil er das orientalische Problem ganz übersieht und jeder Untersuchung des Inhalts der Miniaturen, speziell jeder ikonographischen Frage aus dem Wege geht, dafür es sich an einem flüchtigen Blick auf die Initial-Ornamentik genügen läßt. In diesem Punkte zeigen allerdings unsere Bibeln wie überhaupt die katalanischen Handschriften des 10. und 11. Jahr-

hunderts gewisse Berührungen mit dem Norden. Die „westgotische" Buchkunst hielt in der Initial-Ornamentik am Flechtwerk fest, die kalligraphischen Meisterwerke der karolingischen Epoche haben eine Vorliebe für das hellenistische Akanthusmotiv. Daß karolingische Handschriften in die Mark gelangten, ist mehr als natürlich. Santa Maria de Ripoll selbst besaß als einen seiner ältesten und kostbarsten Schätze einen karolingischen Prachtpsalter[1]. Sanpere i Miquel hat sicher Unrecht, wenn er ihn zum ältesten Werk einheimischer katalanischer Kunstübung erheben will[2]. Dennoch gelang die Nachahmung karolingischer Initialen schlecht genug. Die katalanischen Kalligraphen wußten mit dem antiken Element der karolingischen Ornamentik nichts Rechtes anzufangen. Das Flechtwerk der „westgotischen" Kunst und seine Verbindung mit Tiergestalten lag ihnen mehr. Ein Vergleich der Initialen der Beatushandschriften und der unserer Bibeln läßt darüber keinen Zweifel. Eine Anzahl der Initialen der Rip. B. haben in „westgotischen" Handschriften ihre unmittelbaren Vorbilder, so das A auf fol. 139 (Fig. 203) im symbolischen A der Beatushandschriften (Fig. 205). Selbst wo ein akanthusartiges Blattende gelegentlich vorkommt, wie im H der Rip. B. fol. 61 (Fig. 208), ist es nur ein wenig mehr naturalistisch behandelt als ähnliche Blattendungen „westgotischer" Handschriften. Wie lange die Vorliebe für das Flechtwerk anhielt, zeigt die wundervolle Ornamentik der Bibel des Kathedralarchivs von Lleyda aus dem 12. Jahrhundert. Weiteres soll im letzten Abschnitt dieser Arbeit gesagt werden. Die Bilder vollends entnahm der Illustrator nicht Werken, die auf dem Boden der fränkischen Kunst entstanden waren. Wir begreifen das übrigens leicht. Denn die karolingische Kunst war an Bildermaterial verhältnismäßig arm. Von dem großen Schatze der altchristlichen Überlieferung hatte nur eine gewisse Anzahl bestimmter Szenen bei ihr Heimatrecht gefunden. Der Geist der Libri Carolini wirkte in ihr fort.

2. Die byzantinische Kunst.

Mehrfach haben wir deutliche Verbindungslinien wahrgenommen, die zur byzantinischen Kunst hinüberführen. Teils scheinen byzantinische Vorbilder herübergenommen worden zu sein, wie z. B. in dem Motiv der Paradiesespforte und des Wächtercherubs, der Tötung Kains in der Rip. B. und Rod. B., in der Gedeon- und Samson-Reihe der Rip. B. fol. 82^{v}. Man würde im Hinblick auf einiges in den Schöpfungsbildern, besonders auf die eben erwähnte Tötung Kains gern an griechische Oktateuche denken. Aber dann bliebe es rätselhaft, wie der Illustrator von dem großen übrigen Bilderschatz dieser Oktateuche so wenig herübergenommen hat, wo er doch offenbar nach Vorlagen suchte. Daher sieht es eher so aus, als ob wir an dem einen Arm eines Stromes ständen, von dem ein anderer nach Byzanz fließt. Beide Möglichkeiten sind an sich geschichtlich verständlich. Ob direkter Import griechischer Handschriften nach Katalonien als Faktor in Rechnung gestellt werden darf, läßt sich schwerlich mit hinreichender Sicherheit sagen. Wir erinnern uns jedoch der griechischen Porphyrius- oder Propheten-Handschrift des Bibliothekskatalogs von Ripoll[3]. Eine indirekte Vermittlung griechischer Typen war aber immer über Italien möglich, mit dem Ripoll, wie wir sahen, stets in lebendiger Verbindung blieb. Ältere Einflüsse der Kunst des byzantinischen Ostens können uns ebenso wenig überraschen, wenn wir an die byzantinische Herrschaft über die Balearen und einen großen Teil der spanischen Ostküste, von den Säulen des Herkules bis über Cartagena hinaus, denken, die Justinian begründete[4]. Justinians Feldherr Belisar pflanzte das byzantinische Banner 534 auf den Balearen auf, nachdem er den Westgoten ihre Eroberungen an der Nordküste Afrikas, Septen und Ceuta, entrissen hatte[5]. 554 kam die südöstliche Küste Spaniens selbst in den Besitz des Kaisers und wurde mit den Balearen und dem westlichen afrikanischen Küstenstrich zu einer Provinz, Mauretania secunda, vereinigt, die dem Präfekten von Afrika unterstand. Ein Teil der Eroberung fiel zwar noch im selben Jahrhundert in die Hände des westgotischen Königs Leovigild (569—586), Valencia und Murcia

[1] Beer, Handschriften von S. Maria de Ripoll I, 19ff. [2] p. 49ff. [3] S. oben S. 21.
[4] Vgl. Ch. Diehl, L'Afrique byzantine, histoire de la domination byzantine en Afrique, Paris 1896, p. 107.
[5] ebda. p. 470.

aber blieben bis 624, die Balearen bis zum 8. Jahrhundert byzantinisch. Von den glänzenden Werken dieser byzantinischen Periode sind nur einige architektonische Überreste[6] und mehrere Mosaikböden, vor allem der bedeutende vom Kastell Santa Maria bei Palma auf Mallorca[7] als unmittelbare Zeugen erhalten geblieben. Es kann uns aber nicht wundern, wenn in der Bibel-Illustration Einflüsse aus jener Zeit fortgewirkt haben.

3. Die koptische Kunst[8].

Mehrfach mußten wir auf Ähnlichkeiten unserer Bibeln mit Werken der koptischen Kunst hinweisen. Die koptische Kunst ist eine jener Umbildungen des Hellenistischen, die seit dem 4. Jahrhundert von den Hinterländern der Küsten des Mittelmeeres her erfolgten, da überall die eingeborene Art zu sehen und darzustellen sich gegen die alt und schwach gewordene hellenistische Kunst erhob. So viele Völker an diesem Prozeß schaffend und weiterleitend beteiligt waren, Ägypter und Syrer, aber auch Perser, Armenier, Germanen und Kelten, so vielerlei Strömungen fließen in ihm zusammen. Ihn aufzuklären, sind seit Jahren eine ganze Anzahl Forscher wie Ainalow, Courajod, Dieulafoy, Strzygowski, Wulff, Baumstark u. a. bemüht. Er umschließt ein ikonographisches und ein stilistisches Problem. Sicher haben die großen kirchlichen und Kulturzentren, Alexandrien, Antiochien und die berühmten Wallfahrtsstätten eine Menge von Bildern geschaffen, zu einer Art von Typus erhoben und weithin verbreitet. Der Pilger, der wandernde Mönch und der Händler waren bei der Verbreitung beteiligt. Zur selben Zeit unterlagen diese Typen, zumeist wohl nach hellenistischem Kunstideal geschaffen, einer allmählichen Umformung. Leichter noch war die Übertragung ornamentaler Motive. Hätte der Islam nicht so verheerend in den ihm unterworfenen Ländern gewirkt, wir sähen ganz anders klar. Immerhin sind gewisse Grundlinien mit hinreichender Deutlichkeit erkennbar. Gemeinsam ist die Erschlaffung des plastischen Sinnes. Die Modellierung weicht platten Flächen und schweren Umrißlinien und der Reichtum an Bewegungen einer steifen, frontalen Stellung. In Syrien hat die christlich-hellenistische Kunst einen Zug zum Realismus bekommen, der sich z. B. in der Verdrängung des jugendlich bartlosen Christus durch den bärtigen, mit gescheiteltem Haar äußert. Dieser Typus hat nach und nach die ganze christliche Welt erobert und ist in einer eigenartigen Ausprägung — längliches Gesicht mit tief herabhängendem Haar — uns in der Rip. B. fol. 3^{v} begegnet. In der koptischen Wandmalerei finden wir ihn auch. Die koptische Kunst hat zunächst den hellenistischen Charakter stärker bewahrt als die syrische, dabei aber den Körpereigentümlichkeiten der Bevölkerung Rechnung getragen. Das krause dichte Haar führt in koptischen Plastiken und Ritzarbeiten ebenso wie in Webereien und Malereien zu jenen Büscheln, die wir bereits erwähnten[9]. Die Gesichter sind voll und rund mit starken Backen, wie fol. 1 und 3^{v} der Rip. B. sie haben.

Wenn wir dort statt der Haarbüschel eine dicke Haarmasse sehen, die bei mehreren Personen sich bis über die Ohren herabsenkt, so entspricht das wieder völlig dem Typus der jüngeren koptischen Kunst, den uns die Fresken von Bawît in zahlreichen Beispielen vorführen[10]. Auch der gedrungene Körperbau, teilweise mit starker Hervorhebung des Bauches, der bei einigen Gestalten auffällt, paßt ganz zu koptischen Traditionen[11].

---

[6] Es sind Reste von Basiliken bei Palma, Elx, Xativa; vgl. Puig y Cadafalch ... L'Arquitectura romànica p. 290.

[7] Das vielbesprochene Mosaik (vgl. auch Cabrol, Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, Paris 1907, p. 161 ff. u. Fig. 1236 Artikel: Baléares) abgebildet: L'Arquitectura romànica I, Fig. 342.

[8] Zur koptischen Kunst vgl. die vorzügliche Darstellung von H. Leclerq in dem kürzlich erschienenen fasc. 43/44 des Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie von Cabrol, Art. Egypte, XXVIII. Archéologie (Sp. 2521—2557).

[9] S. 39f.

[10] Vgl. auch Sakkarah, oben S. 45. Auf dem Fig. 34 abgebildeten Fresko von Bawît finden wir bei Christus das halblange dichte Haar, bei den Gestalten der unteren Reihe das geschorene Haar der Mönche.

[11] Die ältere koptische Kunst liebt vor allem die Darstellung des nackten Menschen mit starker Betonung des Geschlechtlichen und schwachen Extremitäten, auch die der christlichen Kopten. Vgl. über sie J. Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria (Bulletin de la société archéologique d'Alexandrie V, 1902) und die Charakteristik bei Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I, 126ff., 141ff. sowie die Abbildungen in Strzygowskis Catalogue.

Im übrigen kann das Problem des koptischen Gehalts in der spanischen Kunst wie überhaupt die des orientalischen Elementes in ihr erst im nächsten Abschnitt behandelt werden. Nur so viel sei hier noch gesagt: Im Verlauf der allmählichen Auflösung des hellenistischen Stils durch das nationale Kunstwollen sind im allgemeinen drei Faktoren zu unterscheiden: das Wiedererwachen der alten nationalen Art, der Siegeszug neuer ornamentaler Motive und stilistischer Grundsätze, die der Islam von Osten nach Westen führte und zugleich ein neuer Einfluß von Byzanz. Die Kunstgeschichte verzeichnet hier ein Analogon zur Kirchen- und Kulturgeschichte. Der Abfall des größten Teiles der syrischen und ägyptischen Bevölkerung zum Nestorianismus und Monophysitismus, der nach Armenien und Persien hinüberwirkte, hatte in der nationalen Opposition gegen Byzanz seinen stärksten Rückhalt. Die in der Kirchengemeinschaft mit Byzanz und der Gesamtkirche verharrende Bevölkerung der Melchiten (Königlichen) wurde jetzt um so mehr mit Byzanz verbunden. Die byzantinische Liturgie, einst selbst über Kleinasien von Syrien her nach Konstantinopel gekommen, kehrte jetzt als melchitische zurück, um sich neben die einheimischen Liturgien zu stellen. So begreifen wir leicht das byzantinische Element sowohl in Syrien wie in Ägypten[12]. Das Wiederaufleben des nationalen Kunststiles in Ägypten schließt neben den eben erwähnten Eigentümlichkeiten, soweit die koptischen Denkmäler reden, nur eine schwache Belebung altägyptischer Kunstprinzipien ein. Wie der Altägypter die ganze Wand mit Bildern anfüllte, eine Reihe über der anderen, so ist z. B. in El Kargeh, der großen oberägyptischen Totenstadt, die Decke einer Grabkapelle mit biblischen Darstellungen — freilich regellos — überschüttet[13]. Die Umstellung der Ansicht[14], daß die obere Hälfte des Körpers nach vorn umgebogen zu sein scheint, die untere rein im Profil gesehen wird, äußert sich zögernd auf koptischen Reliefs, wie dem Fries mit einem Reiterheiligen im Museum zu Kairo[15]. Die spanischen Handschriften werden uns zeigen, daß es noch eine ganz anders starke Renaissance der ägyptischen Antike gegeben haben muß, von der uns die erhaltenen koptischen Denkmäler noch nichts enthüllt haben. Sie geben auch ein überraschendes Bild von der Stärke des persischen Elements, das die arabische Herrschaft nach Ägypten und Spanien brachte.

4. Die persisch-islamische Kunst.

Die Araber haben keine neue Kunst geschaffen, sondern in den weiten von ihnen beherrschten und in neuen kulturellen Zusammenhang gebrachten Gebieten eine große, fruchtbare Synthese herbeigeführt[16]. Eines der stärksten Elemente in dieser Synthese ist die persische Kunst. Sie hat die hellenistisch-syrische, die von den Khalifen zuerst in ihren Dienst genommen wurde, immer mehr verdrängt[17]. Freilich hat sie dabei selbst ein gutes Teil Hellenismus in sich aufgenommen, mit dem sie eine gewisse Wahlverwandt-

[12] Bawît ist ein lehrreiches Beispiel dafür, ebenso der S. 32 A. 52 erwähnte Cod. syr. add. 7170.

[13] Wl. de Bock, Matériaux pl. IX—XII u. Text p. 21ff. Wulff, Abb. 77 u. 78.

[14] Über die altägyptischen Stilprinzipien vgl. Heinr. Schäfer, Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst, 2 Bände, Leipzig 1919. Schäfer zeigt, daß die landläufige Ansicht, als sehe man den Oberkörper in der Vorderansicht, ungenau ist. Man sieht immer nur eine Brustwarze. Es ist nichts anderes, als das beschreibende Prinzip der altägyptischen Kunst, das hier wirksam ist.

[15] Strzygowski, Catalogue 7284.

[16] Darauf beruht es, wenn die neu entdeckten Fresken des Khalifenschlosses von Samarra in der Zeichnung der Gestalten, Gewänder und Gesichter manche Ähnlichkeit mit der entsprechenden Zeichnung im Ash. P. und auf fol. 1 der Rip. B. aufweisen. Vgl. Hertzfeld, Mshatta, Hira und Badiya, S. 133 und Abb. 4b u. 7b. Einen sehr wirksamen Faktor dieser Synthese bildeten, wie Hertzfeld mit besonderer Erwähung Spaniens betont, die Liturgien, d. h. die Zwangsarbeit, die die Omajaden den unterworfenen Völkern auferlegten, so daß Werkleute verschiedener Nationen nach landsmannschaftlicher Gliederung zu einem Werke aufgeboten wurden und so ein „Reichsstil" vom Osten bis zum Westen verbreitet wurde. Vgl. C. H. Becker, Der Islam als Problem, in der Zeitschrift: Islam I, 1900, S. 17.

[17] Vgl. die Menschengestalten des Schlosses von Biredjik am Euphrat, die J. J. Arne, Monumentale Menschendarstellungen in der mohamedanischen Kunst beschreibt und abbildet und vermutungsweise ins 13. Jahrhundert datiert, mit den Fresken von Kusejr-Amra, die A. Musil u. K. Mielich veröffentlicht haben, und den obengenannten im Kuppelsaal des Harems im Hauptpalaste von Samarra.

schaft hatte, durch den feinen Naturalismus nämlich, den sie als Erbin der alten babylonisch-assyrischen Kunst besaß. Mit dieser teilt sie aber auch die Vorliebe für die Fläche und die Freude an symmetrischen Gestaltungen, endlich den hohen dekorativen Geschmack und Farbensinn. So wird die persische Miniatur-Malerei, die der Islam bekanntlich nicht unterdrückt hat, zur Kunst der feinen, durchgefühlten Umrißlinie, des zarten Naturalismus ohne plastische Rundung und Perspektive und des an Gold und Farben reichen, gern symmetrischen Ornaments. Zwar sind bisher keine erhaltenen persischen Miniaturen, die älter als das 13. Jahrhundert wären, bekannt geworden[18]. Doch können wir ihre Art nicht nur aus den erhaltenen jüngeren erschließen, sondern auch ablesen aus den erhaltenen manichäischen Miniaturfragmenten, gemalten Fahnen, Stickereien und Fresken, die in Ost-Turkestan entdeckt worden sind und bis zum 8. Jahrhundert hinaufreichen[19], sowie überhaupt aus der frühen, durch die Turfan-Expeditionen zutage geförderten Kunst Ost-Turkestans, auch der buddhistischen[20]. Für uns ist von Bedeutung, daß die persische Kunst immer in der Menschendarstellung, wenn auch für das moderne Auge flächenhaft, so doch stets naturalistisch gewesen ist. Ihren Flächencharakter, ihr feines Gefühl für die Umrißlinie, ihren Farbensinn, ja ihre Farbenskala, ihre symmetrischen Pflanzen- und Tiergruppen, ihre Architekturen werden wir in der spanischen Malerei wiederfinden. Um so rätselhafter ist, daß sie ihr von ihrem Naturalismus nichts mitgeteilt hat. Woher kommt die geometrisch-schemenhafte Behandlung der Menschengestalt, der wir zwar nicht in den katalanischen Bibeln begegnet sind, auf die wir aber sogleich bei den Handschriften des mittleren und südlichen Spaniens stoßen werden? Ist sie im Grunde nichts als das Ergebnis barbarischer Ungelenkigkeit, also in Spanien der westgotische Einschlag, ähnlich den analogen Äußerungen der merowingischen und keltischen Kunst?

Beteiligt war die Tradition der Ornamentik bei der eigenartigen Ausprägung der Formen der Buchmalerei sicher. Denn auch in Spanien trägt ein Werk wie der obere Teil des Freskenschmuckes von San Baudel in Berlanga[21] einen ungebrochenen persischen Charakter, der von den schematisierten Miniaturen sehr absticht. Jedoch darf auch nicht übersehen werden, daß im Gegensatz zu den vorarabischen Nachwirkungen der hellenistischen Kunst die durch die Araber vermittelten Einwirkungen der persischen Kunst mit ihrer Flächenhaftigkeit zu dem primitiven Flächenstil sei es der Germanen, sei es der Kelten eine innere Beziehung hatten und deshalb eine so schöne Synthese eingehen konnten, wie wir sie in der Gir. Apok. bewundern. Im Orient selbst sind gleich gute Synthesen nur der persischen Kunst selbst in ihrer Einschmelzung des hellenistischen Elements und durch ihre Verbindungen mit indischer und chinesischer Kunst gelungen.

Weniger glücklich ist dagegen das Ergebnis des synkretistischen Prozesses in der koptischen und der armenischen Kunst. Die Erzeugnisse der armenischen Buchmalerei haben mit primitiven abendländischen Miniaturen im Figürlichen[22] oft auffallende Ähnlichkeit, noch mehr im Ornamentalen. Daß die Darstellungen ikonographisch nur verwilderte Schößlinge der hellenistischen Wurzel sind, kann wohl kaum bezweifelt werden; deshalb kann auch nach dieser Hinsicht der armenischen Kunst, deren Bedeutung neuestens Strzygowski nicht hoch einschätzen und früh genug glaubt ansetzen zu können[23], eine Fernwirkung jedenfalls nur in beschränktem Maße zuerkannt werden. Wie weit sie aber in der Ornamentik ein beachtenswertes Element in dem großen ost-westlichen Strome war, dem der Islam und die arabische

[18] Die frühesten arabischen Miniaturen, die erhalten und bekannt sind, stammen aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, die ältesten erhaltenen persischen aus dem 13. Jahrhundert. Vgl. Schulz, Islamische Malerei, S. 13 u. 14.

[19] Abgebildet und beschrieben von Le Coq, Chotscho (s. oben S. 33 A. 63).

[20] Für diese s. bes. Grünwedel, Alt-Kutscha.

[21] Vgl. Gómez-Moreno, Iglesias mozárabes p. 309ff.

[22] Vgl. weiter unten zur Darstellung der Verkündigung und Heimsuchung S. 110.

[23] Besonders in seinem: Ursprung der Kirchenkunst, Leipzig 1920. Die Einwendungen, die F. Macler bez. der Originalität des altarmenischen Kirchenbaues bzw. seiner Abhängigkeit von Syrien macht: L'architecture arménienne et ses rapports avec l'art syrien, Syria 1920, fasc. 4, scheinen mir beachtenswert zu sein, ebenso seine Datierung und Bestimmung der vier letzten Miniaturen des Etschmiadzin Evangeliars p. 12 der Einleitung seiner Ausgabe dieser Handschrift (s. oben S. 32 A. 53 am Schlusse).

Herrschaft ein neues Bett gruben, bleibt eine wichtige Frage, auch für die spanische Miniaturmalerei, eine Frage, die sich aber auch nur durch Studium des ornamentalen Buchschmucks beantworten läßt. Mit welchen Möglichkeiten wir da zu rechnen haben, sehen wir, wenn im weißen Kloster bei Sohâg eine Inschrift in koptischer und in armenischer Sprache die Erbauung einer Kapelle durch den armenischen Bischof Gregor feiert, den sein Oheim, der armenische Patriarch Gregor II., gegen Ende des 11. Jahrhunderts zum Bischof für die Armenier Ägyptens geweiht hatte[24].

So kann es uns nicht wundernehmen, wenn wir nicht nur ikonographische nahe Parallelen in der armenischen und spanischen Buchmalerei finden, sondern auch bestimmte formale Eigentümlichkeiten wie die einsäumenden Doppelkonturen, etwa der Apok. v. Girona oder Urgell[25], die uns dann aber ähnlich auch in Alt-Kutscha in Ost-Turkestan begegnen, oder wenn uns dort der Gotteswagen von Bawît[26] ähnlich als Wagen des Sonnengottes[27] und dessen Räderstellung wieder ganz so in der Rip. B. bei der Entrückung des Elias (Fig. 22) begegnet, wenn das von Spiralen durchzogene Rad der Apok. v. Girona fol. 21 u. 119^{v} (Fig. 37), das auch sonst oft in der altspanischen Kunst vorkommt[28], in ähnlicher Form in Biredjik am Euphrat erscheint[29], wenn Seelenvögel nicht nur in spanischen Apokalypsen, sondern auch auf koptischen Grabstelen häufig[30] und in Indien nicht unbekannt sind[31]. Nur ist es nötig, sich stets den synkretistischen Charakter dieser Erscheinung gegenwärtig zu halten und sich davor zu hüten, zu verallgemeinern oder voreilig Abhängigkeiten zu konstruieren.

5. Die altspanische Buchmalerei.

Der Ashburnham-Pentateuch, die Beatus-Apokalypsen, die Bibel von San Isidoro in León vom Jahre 960.

Alle bisherigen Ergebnisse drängen auf das Problem hin: gab es nicht eine eingeborene Malerei in Spanien mit selbständigen altchristlichen Überlieferungen? Wenn, wie wir sahen, Zimmermann nur zwei vorkarolingische spanische Handschriften mit bescheidenster Initial-Ornamentik und auch diese nicht als sicher spanisch registrieren kann[32] und sein Zweifel neuestens bezüglich der einen durch einen spanischen Paläographen zu Gunsten des fränkischen Ursprungs der Handschrift entschieden wurde[33], so hat Haseloff das Unbefriedigende dieser Lösung des Problems stark empfunden[34]. Gerade weil nachweislich der spanische Bibeltext eine so bedeutende Wirkung auf die anderen Länder des europäischen Westens ausgeübt hat, so ist es wichtig, ob wir uns wenigstens eine Vorstellung davon bilden können, wie seine alten Texte künstlerisch ausgesehen haben. Im Hinblick auf Schrift und Ornamentik kann die Frage nicht im Rahmen dieser Arbeit behandelt werden. Vielleicht aber gelingt es ihr, das Problem im Hinblick auf die Illustrierung mit Miniaturen zu fördern. Denn wir haben zum Glück noch eine reich illustrierte spanische Bibelhandschrift des 7. Jahrhunderts, den Ashburnham-Pentateuch, und, was vielleicht noch wichtiger ist, wir können das Bild der altspanischen illustrativen Buchmalerei rekonstruieren. Denn mit Recht betont Haseloff in der eben erwähnten Besprechung, daß die chronologische Abgrenzung des Stoffes in Spanien versagt, die in den anderen Ländern einen befriedigenden Rahmen ergibt. Spanien hat Risse in seiner Kulturentwicklung, wie andere Länder sie nicht kennen, und dabei wieder einen ungewöhnlich starken konservativen Sinn, der altes Kulturgut mit bewundernswerter Treue hegt.

Drei Gruppen alter spanischer Handschriften müssen wir auseinanderhalten: jene, die vor der Ausbildung der „westgotischen" Schrift und des „westgotischen" Flächenstils geschrieben worden sind, also

[24] Vgl. de Bock, Matériaux p. 51. [25] Fig. 31, 37, 48, 49. [26] Clédat pl. XC.
[27] Grünwedel, Alt-Kutscha, Fig. 51. [28] Gómez-Moreno p. 380 u. Lam. CXLII.
[29] T. J. Arne, Oriental. Archiv I, Abb. 20 u. 21. [30] de Bock p. 69. [31] Grünwedel, Alt-Kutscha I, 52.
[32] Die vorkarolingische Buchmalerei (s. oben S. 1 A. 2).
[33] Pere Pujol i Tuban, El manuscrit de les Homilies de sant Gregori de la catedral de Barcelona (s. oben S. 1 A. 2). Pujol datiert die Handschrift in das 8. Jahrhundert und führt sie auf ein mittel- oder nordfränkisches Kloster zurück.
[34] A. Haseloff, Die vorkarolingische Buchmalerei . . . Rep. f. Kunstw. XLII, 164—220 bes. 189ff.

noch ganz die altchristliche Tradition widerspiegeln, jene, die in den von den Arabern beherrschten Territorien und unter dem vollen und ungebrochenen Einfluß ihrer Kultur und der durch sie vermittelten orientalischen Einwirkungen entstanden, und endlich jene, die außerhalb des maurischen Territoriums, aber nicht ohne starke künstlerische Einwirkungen von dort her, geschaffen wurden. Man ist gewohnt, die beiden letzten Gruppen unter dem Namen „westgotische" Handschriften zusammenzufassen, da sie dieselbe „westgotische" Schrift haben. Der Name „westgotisch" paßt auf die Schrift ebenso wenig wie auf die künstlerische Ausstattung. Denn die Westgoten waren an der Ausbildung dieser kalligraphischen Kursive nicht beteiligt, die im südlichen Spanien dann erst erfolgte, als die Westgoten von dort vertrieben waren. Es wird auch weniger die Schrift als der ganz unklassische, flächenhafte Charakter des Buchschmucks mit seinen unnaturalistischen, uns schemenhaft anmutenden Gestalten und seinem Flechtwerk sein, der auf die Benennung westgotisch geführt hat. Aber von hier aus gesehen ist die Berechtigung des Namens doppelt anfechtbar. Eine spanische Handschrift der Westgotenzeit ist der Ashburnham-Pentateuch. Von Antinaturalismus ist in ihm keine Rede. Hat jener Drang zum Flächenhaften, zur Vergewaltigung aller menschlichen Formen zu Gunsten des künstlerischen Spieles mit Linien nicht eine ganz andere Quelle als den Genius der Westgoten, überhaupt der Germanen? Es gibt spanische Handschriften, in denen diese Tendenz bis zur vollen Reinheit eines Stiles herrschend ist. Es sind die von Künstlern aus dem maurischen Süden geschaffenen. Ihr glänzendstes Beispiel ist die wundervolle Beatus-Handschrift der Kathedrale von Girona. Es gibt endlich solche, in denen jene Stilprinzipien nur roh und äußerlich angewendet werden, unbeholfene, unselbständige Nachahmungen der eben genannten. Sie entstanden im nördlichen Spanien, wo die Reste der Westgoten ihre Zuflucht gefunden hatten, durch die Hand dort eingeborener Schreiber zu einer Zeit, wo dieser Teil Spaniens im Waffenlärm noch keine Zeit und Möglichkeit gehabt hatte, eine eigene Kultur auszubilden. Sie zeigen uns eine Buchkunst, in der das roh „Westgotische" kein Anfang, sondern der Verfall eines im Süden Spaniens ausgebildeten Stiles ist. Sie war nicht im eigentlichen Sinne bodenständig. Kein Wunder, daß die von Norden her eindringende fränkische Kunst ein leichtes Spiel hatte, sie zu beseitigen.

Als Bezeichnung für den Stil der Handschriften der zweiten Gruppe ist daher der Name „mozarabisch" (arabisiert), viel bezeichnender als „westgotisch". Er soll auch im folgenden gebraucht werden. Er hat auch den Vorteil, daß er die Eigenart dieses Stiles noch nach einer anderen Hinsicht ausdrückt. Die arabische Kunst war Formkunst, die Kunst der Arabeske, nicht Inhaltskunst. Selbst eine große Synthese orientalischer Elemente, war sie nicht im eigentlichen Sinne schöpferisch, wenngleich Ausdruck eines auf das Höchste raffinierten Geschmackes. Als Formkunst hat sie auch in Spanien gewirkt. Sie hat arabisiert. Das aber ist gerade das Problem, das uns beschäftigt: Was gab es in der christlichen Kunst Spaniens zu arabisieren? Können wir noch die alten Urbilder hervorholen, die arabisiert, mozarabisch gemacht worden sind? Wenn ja — und wir glauben, daß es so ist — dann können wir die stilumwandelnde Wirkung der arabischen Prinzipien gewissermaßen vor unseren Augen an der Arbeit sehen.

Die dritte Gruppe würde man auch immer noch besser „mozarabisch" als westgotisch nennen, wie Gómez-Moreno es auch tut. Nur muß man sich ihren Verfallscharakter vor Augen halten und, daß das Mozarabische nur ein und zwar das absterbende Element in ihr ist. Vielleicht ist eine Doppelbezeichnung „mozarabisch-nordspanisch" geeignet, das wenigstens anzudeuten.

So angesehen, stellt sich das Problem der altspanischen Bibel-Illustration in den drei Fragen der vormaurischen Bibel-Illustration, ihrer Arabisierung und ihrer Gestaltung bei dem Aufhören der arabischen Stilkräfte dar. Ihre Beantwortung wird sich gruppieren um den Ashburnham-Pentateuch, die Beatus-Handschriften und die Bibel von San Isidoro zu León vom Jahre 960.

A. Der Ashburnham-Pentateuch.

Die Handschrift, ein lateinischer Pentateuch mit Vulgatatext — nur Deut. fehlt heute — hat ihren Namen von ihrem ehemaligen Besitzer, Lord Ashburnham. Sie stammt aus der Bibliothek von St. Gatien in Tours, gelangte in der französischen Revolution in die Stadtbibliothek von Tours, von da nach merk-

würdigen Irrfahrten 1847 in die Sammlung des Lord Ashburnham, um schließlich von der Pariser Nationalbibliothek angekauft zu werden (Nouv. acq. lat. 2334)[35].

Unter den älteren Kunsthistorikern hat sich am eingehendsten Springer mit dem Ash. P. befaßt[36]. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die Handschrift einer Provinz angehöre, in der sich germanisches Blut der antiken Menschheit stark beigemischt habe, Oberitalien oder Südfrankreich, daß alles in ihr den Eindruck einer erst langsam wieder aufbauenden Kultur mache und daß die Wurzeln der in ihr lebenden Kunst weitab liegen müßten von den Wurzeln der Kunst einer Wiener Genesis. Auch O. v. Gebhardt, der Herausgeber, nahm, dem Urteil der Herausgeber der Palaeographical Society folgend, die Bd. I, 234—235 Textproben veröffentlichten, Oberitalien als Heimat und das 7. Jahrhundert als Zeit der Entstehung an, obwohl er sich nicht verhehlen konnte, daß manche Einzelheiten sich nur durch persönliche Anschauung dieser Dinge „im Osten (!) oder vielleicht in Nordafrika" erklären ließen[37]. V. Schultze[38] und Kraus[39] folgen Springer. Erst Strzygowski[40], aufmerksam gemacht durch die Ähnlichkeit des Frauen-Kopfschmucks des Ash. P. mit dem in den Fresken einer Grabkammer zu Palmyra, erkannte das ungebrochene orientalische Element der Miniaturen. Er nimmt an, daß die (lateinische!) Handschrift zwar im Abendland geschrieben worden sei, aber nach einer jüdischen (?) Vorlage, die ihrerseits der Palmyrener Grabkammer nahe stehe und am ehesten in Ägypten (Alexandrien) ausgeführt worden sei. Dalton schließt sich bezüglich des alexandrinischen Ursprungs des Ash. P. Strzygowski an und begnügt sich damit, die Zuweisung der Handschrift selbst an Oberitalien oder Deutschland ohne weiteres Urteil als vielleicht berechtigt zu erwähnen[41]. J. A. Herbert hält an Norditalien fest[42]. C. M. Kaufmann unterläßt es in seinem Handbuche der christl. Archäologie, bestimmte Stellung zu nehmen und begnügt sich zu sagen, daß bei dem „bisher dem Abendlande zugesprochenen Werke" „es sich nicht feststellen lasse, auf welchen Vorlagen (hellenistisch? semitisch?) die Zusammenstellung seiner Szenen fuße"[43]. Auch O. Wulff ist von Strzygowski beeinflußt. Für ihn ist der Ash. P. eine Handschrift, in der semitische Bildgestaltung sich mit der ungeschulten aber überaus lebendigen Auffassung frühmittelalterlicher germanischer Kunstübung paart, obwohl „es nicht ausgeschlossen ist, daß sein Urtypus einem hellenistischen Kunstzentrum . . . seine Entstehung verdankt." Sicher ist, daß „eine ungriechische, sei es eine jüdische oder eine syrische Vorlage benutzt wurde . . . wenn nicht etwa ein syrischer Maler in einem gallischen oder oberitalienischen Kloster die Bilder ausgeführt hat"[44]. K. Woermann, um noch eine Äußerung der neuesten Zeit zu erwähnen, möchte mit Strzygowski den jüdisch-alexandrinischen oder syrischen Ursprung, mit Wulff die Abschrift von germanischer Hand annehmen[45]. Daß ich bereits vor sechs Jahren auf den spanischen Ursprung als gesichert hingewiesen habe[46] wie auch, daß inzwischen die textvergleichenden Studien der Vulgata-Kommission dieses Ergebnis bestätigt haben[47], wurde früher schon erwähnt. Pijoan behandelt daher auch bereits in seiner Untersuchung über die Oktateuch-Miniaturen in den romanischen katalanischen Bibeln die spanische Herkunft des Ash. P. als feststehende Tatsache. Auffallend ist, daß nicht längst der Geschichtschreiber des mittelalterlichen Vulgatatextes, S. Berger, die Forschung auf diesen Weg geführt hat. Leprieur erwähnt Bergers Hypothese wenigstens[48], Beissel[49] und Haseloff sind geneigt ihr zu folgen[50]. Um so

[35] S. die Einleitung zu v. Gebhardts Ausgabe.

[36] Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit bes. Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch (Abhandlungen der phil. hist. Kl. der Kgl. sächs. Akad. d. Wiss. IX (1884), S. 632ff.).

[37] S. 8 u. 9. [38] Archäologie der altchristlichen Kunst, München 1895, S. 196. [39] Gesch. d. christl. K. I, 470.

[40] Orient oder Rom? Anhang zum 1. Aufsatze: Eine Grabanlage in Palmyra, S. 32—39.

[41] Byzantine art and archaeology, p. 488. [42] Illuminated Manuscripts, London 1912, p. 161.

[43] Handbuch der christl. Archäologie², S. 475f.

[44] Altchristl. und byz. Kunst I, 304; ders. in Wissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet, Leipzig 1909, S. 11. [45] Die Kunst alter Zeiten und Völker, III, Leipzig 1918, S. 69.

[46] Ikonographische Studien zu den Werken der altchristlichen Kunst in Köln, Zeitschrift für christl. Kunst 29, 1916, S. 181/85. [47] S. oben S. 8. [48] Bei A. Michel, Histoire de l'art I, 312.

[49] Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg i. B. 1906, S. 140.

[50] In der Besprechung der vorkarolingischen Miniaturen (s. oben S. 2 A. 5), S. 120f. u. 202 und früher schon in L'Arte XI (1907), S. 472.

mehr befremdet, daß Grüneisen, obwohl er Berger kennt, doch nicht nur an der syrischen Vorlage, sondern auch an Frankreich — er denkt an Tours selbst und das 8. Jahrhundert — als Entstehungsort festhält[51]. Berger[52] gelangt hauptsächlich per viam exclusionis zu seiner Vermutung, da er in keinem anderen Lande als in Spanien im 7. Jahrhundert die Voraussetzungen für die Herstellung einer solchen Illustration findet. Er bringt aber auch mehrere positive Momente bei, den spanischen Betazismus[53], die auch in anderen spanischen Handschriften mehrfach vorkommende Schlußnotiz des Korrektors „contuli ut potui" und gewisse Ähnlichkeiten wie die Riesengestalten der ersten Menschen, die in den Beatus-Handschriften wiederkehren. Bergers Beobachtungen lassen sich noch vermehren. Außer dem Betazismus hat der Ash. P. noch eine ganze Anzahl von Hispanismen[54]. — Einzelheiten, die den Ash. P. zu den katalanischen Bibeln künstlerisch in Beziehung setzen, sind an ihrer Stelle erwähnt worden. Es sind neben einigen Szenen, für die sich im Ash. P. die beste Parallele findet, formelle Dinge, die ihn zwischen die koptische Kunst und unsere Bibeln setzen: der runde Gesichtstypus ähnlich Rip. B. fol. 1 u. 3^{v}, die strichelnde und die Locken bildende Haarbehandlung, die knitterige Gewandbehandlung von Rip. B. fol. 3^{v}, besonders in der ganz gleichen Szene der Jakobsleiter, die Vorliebe für reiche, ja komplizierte Architektur, mit kugelgekrönten Giebeln und Fenstern, aus denen Personen herausschauen. Ganz deutlich wird die Sache, wenn wir die Beatus-Apokalypsen hinzunehmen. Die ganz eigenartige Darstellung der Sündflut fol. 9 in der Apok. v. S. Sever fol. 85 (Fig. 27) hat ihre vollkommene Parallele im Ash. P. fol. 9 (Fig. 28). Hier wie dort schwimmen die Riesenleiber mit ausgestreckten Gliedmaßen und aufgesperrtem Munde durch die Flut. Der einzige Unterschied, den wir aber leicht begreifen, ist der, daß der Maler der Apok. v. S. Sever die Leichen notdürftig bekleidet hat. Daß wir hier nicht schlechthin ein Unikum vor uns haben, sondern einen von dem älteren, hellenistischen im Sinne des Realismus verschiedenen Typus, der in vereinfachter Form über Gallien bis nach Köln gelangt ist, habe ich an anderer Stelle dargetan[56].

Merkmale, die den Ash. P. mit der orientalischen Kunst in Verbindung setzen, hat besonders Strzygowski aufgezeigt: außer der Tracht der Frauen und der Vornehmen, die Fauna und Flora, die Darstellung der Ziegelbereitung und besonders die Architektur mit ihren vielen Kuppeln. Er verweist auf ihre Ähnlichkeit mit der Architektur auf mehreren Alexandrien zugeschriebenen Elfenbeinreliefs. Nach Ägypten weist noch mehr hin. Alle Dekorationsmotive des Titelblattes sind frühkoptische Motive. Sehr charakteristisch ist z. B. die dreifache Wellenlinie auf der Vorderfläche der Kapitälplatten das Sternblumenmuster[57], das den Bogenstreifen füllt, und die je zwischen zwei Sternblumen liegende Rosette[58], die Umrahmung der Titelinschrift, auf dem Vorhang der Zierbesatz und der obere Randstreifen mit der Wedelranke[59], ferner der Zierbesatz des Vorhanges des hl. Zeltes auf fol. 76. Die beiden letzten Motive entsprechen ganz den Verzierungen der Rahmenstreifen Rip. B. fol. 1. Die vorhergehenden kommen, wie wir sehen werden, in den Apokalypsehandschriften vor. Auch die Form der Rauchfässer[60], der Leuchterkronen und Leuchter[61], des kastenförmigen Altars[62], der gedrehten Pfosten[63], endlich der

[51] Sainte Marie Antique, p. 343ff. [52] Histoire de la Vulgate, p. 11 u. 12. [53] Vertauschung von v und b.

[54] Verdoppelung von l: dillubium statt diluvium, o statt u: tonicis statt tunicis, lenticolas statt lenticulas, e statt i in der 3. Konjugation: colet statt colit, Wechsel von e und a: Aua = Eva, von p und ph: iosep = Joseph, die außerordentlich starke Bevorzugung des Akkusativs: restituit sarram = restituit Sara, hic nuras noe exeunt, iris id est arcum pacis, fast stets nach cum. Eine Zusammenstellung der Hispanismen des westgot. Lateins gibt L. Delisle, Manuscrits de l'abbaye de Silos acquis par la bibliothèque nationale (Mélanges de paléographie et de bibliographie, IV), Paris 1880, p. 53ff.

[55] v. Gebhardt, pl. IV. [56] S. oben S. 8 A. 14.

[57] Vgl. in Strzygowskis Catalogue die Elfenbein-Schnitzereien No. 7062, 7064, 7060, zwei Täfelungen von ca. 600, No. 7213, 7214, den Diptychon-Rücken 7218.

[58] Vgl. den ornamentierten Kasten No. 7211 von ca. 600.

[59] Die Wedelranke kommt in der kopt. Kunst in mannigfaltigen Variationen vor; genau so wie in dem oberen Zierstreifen des Vorhangs auf dem Titelblatt des Ash. P. z. B. in No. 7356, 8837.

[60] Vgl. No. 9109, 9111. [61] Vgl. No. 9153, 9156, 9157.

[62] Es ist die Form der koptischen Kästen.

[63] Die gedrehten Säulchen und Pfosten sind in der koptischen Kunst überaus häufig.

Schilde[64] und des Schuhwerks[65], alle diese Einzelheiten des Ash. P. stimmen zu den erhaltenen koptischen Stücken.

Freilich fehlt uns, um ganz klar zu sehen, die genügende Kenntnis der Kunst des Gebietes, das zwischen Ägypten und Spanien liegt, des lateinischen Nordafrika. Vor allem die Malerei des altchristlichen Afrika ist für uns gänzlich untergegangen, sofern nicht die Handschriften, von denen im folgenden Abschnitte die Rede sein wird, einen gewissen Rückschluß erlauben. Nach Gsell neigt Nordafrika künstlerisch durchaus Syrien und Ägypten zu, abgesehen von tiefgreifenden Unterschieden im Kirchenbau. Vor allem habe es nicht den Kuppelbau gepflegt[66]. Eben in den architektonischen Einzelheiten aber, besonders in der Anhäufung von Kuppeln, liegt eine der Eigentümlichkeiten, die den Ash. P. mit Ägypten verbinden. So scheint er, wenn auch vielleicht auf dem Umwege über das lateinische Nordafrika, schließlich doch auf eine ägyptische Vorlage zurückzuweisen. Dann aber dürfen wir nicht an eine bloße Kopie denken. Strzygowski scheint mir hierin zu weit zu gehen. Der Ash. P. ist eine lateinische Bibelhandschrift eines Landes von hochentwickeltem kirchlichem Leben, das eine Hauptheimat biblischer Studien war. Seine Miniaturen sind nicht sklavisch kopiert worden, wie schon die Anweisungen für den Maler, die unter der abbröckelnden Farbe zu Tage treten, m. E. anzeigen. Auch die Trachten der Männer sind, wie schon v. Gebhardt[67] richtig bemerkt hat, nicht orientalisch. Er ist der Zeuge der südlichen altspanischen Buchmalerei und wohl auch der spanischen Kunst kurz vor dem Einbruch der Araber überhaupt, die also, sei es mit Einschluß des lateinischen Nordafrika, sei es ohne diesen, den ägyptischen Kunststrom aufgenommen hatte. Von der eigentlichen abendländischen Kunst unterscheidet er sich im tiefsten Grunde und Wesen. Er ist nicht, wie Springer und ihm folgend Kraus meinten, Zeuge einer im Abendlande „erst langsam sich aufbauenden Kultur", sondern eines der allercharakteristischsten Beispiele für das Ausleben der christlich-orientalischen Antike. Er ist eine Illustration, frei von allem Symbolismus, von jeder Typik. Von diesem Geiste sind die katalanischen Bibeln die letzten Vertreter.

Der spanische Ursprung des Ash. P. verstärkt das Gewicht der Gründe, die schon die Herausgeber der Palaeographical Society, denen v. Gebhardt sich anschließt[68], veranlaßt hatten, ihn nicht später als in das 7. Jahrhundert zu datieren. Nach dem Arabereinfall kann er nicht mehr geschaffen worden sein.

Daß die Maler der katalanischen Bibeln den Ash. P. selbst gekannt und benutzt hätten, ist ausgeschlossen. Er war bereits, wie Ergänzungen in fränkischer Minuskel zeigen, im 9. oder spätestens 10. Jahrhundert nördlich der Pyrenäen[69]. Vor allem aber hätten sie bei ihrem Bilderhunger sich nicht begnügt, nur ein paar Anregungen aus ihm zu entnehmen. Um so mehr leuchtet hervor, daß es noch andere Handschriften dieser Art in Spanien gab, als sie daran gingen, Vorlagen für ihre Bibelillustration zu suchen.

B. Die Beatus-Handschriften.

In der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, vor dem Jahre 785, in dem er als ein Hauptbekämpfer des Adoptianismus auf den Plan trat, gab der Priester Beatus von Liebana in Asturien einen Kommentar zur Apokalypse heraus. In einer Anzahl zumeist reich illustrierter Handschriften ist er auf uns gekommen und im Jahre 1770 von Enrique Florez, dem bekannten Verfasser der España sagrada, auch dem Drucke übergeben worden[1]. Die Handschriften, deren älteste vielleicht noch dem 9. Jahrhundert, die jüngste dem 16. Jahrhundert angehört, sind über die ganze Welt zerstreut, obwohl die meisten sich in der spanischen Heimat des Verfassers finden. H. L. Ramsay hat im Jahre 1902 die Liste der noch heute existierenden

[64] Ash. P. fol. 25; vgl. No. 8783, 8784. [65] Vgl. No. 7244, 7252, 7253, 7254.

[66] St. Gsell, Les Monuments antiques de l'Algérie, Paris 1901, II, 158.

[67] v. Gebhardt, p. 9. [68] ebda. p. 8 u. A. 10. [69] ebda. p. 9.

[1] Sancti Beati presbyteri hispani liebanensis in apocalipsin ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria . . . nunc primum edita opera et studio P. R. doct. Henrici Florez . . . Matritii MDCCLXX. Die genealogischen Tafeln und der Danielkommentar fehlen bei Florez. Seine Ausgabe, nur auf drei und nicht den besten Handschriften beruhend, zeigt mehrfach die glättende Hand des Herausgebers. Daß sie so selten ist (in Deutschland nur in der Staatsbibliothek zu München und in den Universitätsbibliotheken zu Göttingen und Halle), ist mehrfach beklagt worden.

aufgestellt und 21 gezählt[2]. Damit hat er die älteren Verzeichnisse von Leop. Delisle[3] und Konr. Miller[4] überholt, in denen die literarisch bezeugten und die noch vorhandenen vermischt werden, aber auch bereits im voraus das jüngere von Antonio Blazquez vom Jahre 1906[5], der Ramsays Arbeit nicht kennt. Seitdem ist bestimmt eine, vielleicht noch eine weitere Handschrift bekannt geworden[6]. Hatte früher hauptsächlich

---

[2] The manuscripts of the commentary of Beatus of Liebana on the Apocalypse, Revue des bibliothèques XII (1902), 74—103. Derselbe: Le Commentaire de l'Apocalypse par Béatus de Liebana, Revue d'histoire et de littérature religieuses VII (1902), 419—447. An der ersten Stelle gibt Ramsay p. 75f. die Zusammenstellung der wichtigeren älteren Literatur und zu den einzelnen Handschriften die Spezialliteratur an, jedoch nicht vollständig.

[3] Les manuscrits de l'apocalypse de Béatus, conservés à la bibliothèque nationale et dans le cabinet de M. Didot, in: Mélanges de paléographie et de bibliographie, Paris 1880, p. 117—148.

[4] Mappae mundi. Die ältesten Weltkarten I. Die Weltkarte des Beatus, Stuttgart 1895.

[5] Los manuscritos de los comentarios al apocalipsis de S. Juan por San Beato de Liébana in: Revista de archivos, bibliotecas y museos X (1906), 275—293. Das Literaturverzeichnis von Blazquez p. 272f. ist ganz unvollständig und ungenau. Blazquez hat sich wie Miller als Geograph für die Weltkarte des Beatus interessiert.

[6] Auf eine Beatushandschrift des 12. Jahrhunderts, No. 369 der Biblioteca Corsini in Rom, hat Zacarías Garcías Villada S. J. aufmerksam gemacht: Un nuevo manuscrito del comentario sobre el apocalipsis de San Beato de Liébana in: Razón y Fé XII (1905), 478—492; eine in der Bibliothek Morgan in New-York, gleichfalls aus dem 12. Jahrhundert, erwähnt Gómez-Moreno, Iglesias mozárabes, p. 210. Auch hat sich bei einigen seit der Liste von Ramsay Aufbewahrungsort und Signatur geändert. Ich stelle die Liste chronologisch auf und notiere die Berichtigungen.

9. Jahrhundert (?).

*1 Beatus der Sammlung H. Yates Thompson in London. Von Ramsay aus paläographischen Gründen vermutungsweise dem 9. Jahrhundert, von Gómez-Moreno, Iglesias mozarabes, p. 131 dem 10. zugeschrieben. Der Schreiber nennt sich Maius; das Kloster war dem hl. Michael geweiht (San Miguel de Escalada ?).

10. Jahrhundert.

2 Madrid, Bibl. nac. V.—1—4. 970 von Emeterius, dem Schüler des Priesters Magius, der die Illustration begonnen hatte aber 968 gestorben war, im Kloster Tabara vollendet. Nach allen bisherigen Verzeichnissen in der Escuela Superior de Diplomática. Das interessante Schlußbild, das Emeterius und Senior im Turm zu Tabara an der Arbeit zeigt, bei Gómez-Moreno Lam. LXXVIII. Die Schlußnotiz, in der Emeterius von seiner dreijährigen Arbeit erzählt, bei Blazquez, p. 260.

*3 Valladolid, Universitätsbibliothek. Aus der Abtei Valcalvado; vollendet 970. Beschreibung: Gutierrez del Caño, Codices y manuscritso que se conservan en la biblioteca de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1883, p. 16—39.

4 Girona Kathedralarchiv, vollendet 975 von dem presbyter Senior als Schreiber, der pintrix Ende und dem frater Emeterius et presbiter als Malern. Beschreibung: Francisco de Bofarull y Sans: Apuntos bibliográficos y noticia de los manuscritos, impresos y diplomas de la exposición universal de Barcelona en 1888 als Conferencia 18 im Atenéo Barcelonés, Conferencias públicas relativas á la exposición universal de Barcelona, 1889, p. 473—509. Das von Ramsay angeführte Werk desselben Verfassers: Los códices, diplomas é impresos en la exposición universal de Barcelona de 1888, Barcelona 1890, ist, wie mir gesagt wurde, nur ein Abdruck der Konferenzen. Einige Abbildungsproben im Album de detalles artísticos, Barcelona 1882. Der Versuch einer kunstgeschichtlichen Einordnung ist bei Bofarull ganz verfehlt.

5 Madrid, Real Acad. de la Historia Cod. 33. (Bei Ramsay und Hartel-Loewe als Cod. 39.) Aus San Millan de la Cogolla. Verzeichnet und kurz beschrieben bei Cristobal Pérez Pastor, Indices de los códices de San Millan de la Cogolla y de San Pedro de Cardeña, existentes en la biblioteca de la Real Academia de la Historia = Boletin de la Real Acad. de la Hist. 53 (1908) cuad. 6 u. s. IX—X, von Hartel-Loewe (oben S. 11 A. 7) CXIII, 1887, S. 547 auf s. X datiert.

10.—11. Jahrhundert.

6 Urgell, Kathedralarchiv. Von Villanueva Viage XI 171f. und deshalb auch von Ramsay dem 10. Jahrhundert zugeschrieben, dagegen dem 11. von Pere Puyol i Tubau, El Códex de l'Apocalipsi de Beatus de la Catedral de Urgell im Butlletí de la Biblioteca de Catalunya IV, 1917, p. 6—27. Liste der Bilder p. 22ff. Eine genaue paläographische Analyse bringt Puyol zu dem Urteil, daß die Handschrift aus der sog. dritten Epoche der „westgotischen" Schrift, 2. Hälfte des 10. und 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts, stammt und nicht in Katalonien geschrieben worden ist. Puyol bildet Fig. IV fol. VIII^{v} ab; drei Miniaturen sind abgeb. bei Miret y Sans, Investigación histórica sobre el Vizcondado de Castellbó, Barcelona 1900.

11. Jahrhundert.

7 Paris, Bibl. Nat. lat. 8878. Geschrieben für Abt Gregor von S. Sever in der Gascogne 1028—72. Beschrieben von Delisle a. d. A. 3 ang. Orte, p. 127—130, Liste der Bilder ebendort, p. 138—144.

8 Madrid Bibl. nac. V—1—1. Aus San Isidoro in León, v. J. 1047. Hartel-Loewe CXIII, 115f., unter B 31.

die in einer Reihe der Handschriften enthaltene Weltkarte die Forscher gelockt, sich mit dem Beatus Kommentar zu beschäftigen, so in jüngerer Zeit der Text, da man seinen Wert als Sammelstätte älterer Kommentar-Bruchstücke und als Zeugen älterer Versionen des biblischen Textes selbst erkannt hat[7]. Zuletzt hat Heinrich Vogels seinen Charakter als reine Katene ins hellste Licht gerückt und als Hauptbestandteil den Apokalypse-Kommentar des afrikanischen Donatisten Tyconius nachgewiesen[8].

Nun ist aber das Werk des Beatus ein Kommentar mit reichem, weit über die Apokalypse hinausreichendem Beiwerk. Genealogische Tafeln von Adam bis auf Christus gehen ihm voran. Dann folgt eine aus mehreren Stücken bestehende Einleitung, darauf eine kurze Zusammenfassung des Inhalts. Angehängt ist ein Tractatus de affinitatibus et gradibus und der Kommentar des hl. Hieronymus zu Daniel. Im Kommentar selbst, der zwölf Bücher umfaßt, geht immer ein Textstück, die Storia (historia), der Erklärung voran. Außerdem findet Beatus Gelegenheit zu mehrfachen Einschiebungen. Am Anfang des 2. Buches gibt ein „Prologus de ecclesia et synagoga" ihm den Rahmen zur Erklärung einer Menge von sittlichen und heilsgeschichtlichen Begriffen. Am Ende dieses Buches steht die kürzere „Expositio septem

*[9] Osma, Kathedralarchiv. Vollendet 1086. Im Anfang des 13. Jahrhunderts im Besitz der Abtei Carracedo in Asturien.

[10] Escorial, Cod. & II 5, kurz beschrieben: Hartel-Loewe, CXI, 1885, S. 489; eingehender: Guill. Antolín, Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial II Madrid 1911, p. 375 f. u. s. IX. (!) datiert. Seine Arbeit: Un códice visigodo de la explanación del Apocalipsis por San Beato de Liébana in: Ciudad de Dios vol. LXX und LXXI war mir leider unzugänglich.

12. Jahrhundert.

*[11] London, Brit. Mus. Add. 11695. Vollendet 1109 in Silos. Beschreibung bei M. Férotin, Histoire de l'abbaye de Silos, Paris 1897, p. 264—269. Abb. zweier Miniaturen: J. O. Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843—45.

*[12]. Lissabon, Torre de Tombo Lorvâo 1. Vollendet 1189. Aus dem Kloster Lorvâo. Beschreibung: D'Azavedo e Baiâo, O Archivo da Torre do Tombo, Lisboa 1905, p. 73f. Faks. einer Textseite bei Burnam, pl. X.

[13] Berlin, Staatsbibliothek Theol. lat. fol. 561. Von Th. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters, Wien 1885, S. 29 kurz erwähnt aber nicht als Beatus-Handschrift. Höchst wahrscheinlich italienischer Herkunft. Mein Kollege Prof. Dr. H. Vogels hatte die Güte, mir die für ihn hergestellte photogr. Weiß-Schwarz-Aufnahme der Handschrift zu leihen.

[14]* Madrid. Bibl. priv. del Rey Ms. 2 B. 3. Ohne Illustration? Hartel-Loewe CXIII, 499—501.

[15] Madrid, Archivo Historico S 4—V 6. Aus San Pedro de Cardeña. Von Ramsay als im Museo archeológico angegeben, ebenso von Hartel-Loewe XIII, 570.

*[16] Paris. Bibl. Nat. Nouv. acq. lat. 1366. Beschreibung und Liste der Bilder bei Delisle, p. 117—122, der p. 144 und 145 die Bilder mit denen von Lat. 8878 (s. oben No. 7) zusammenstellt. *[17] Rom. Bibl. Corsini 369, S. oben A. 6.

*[18] Turin, Cod. lat. XCIII. Beschreibung: Pasini, Codices Manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei, Turini 1749 II, 27; Liste der Bilder: Th. Frimmel (s. No. 13), S. 41ff. Beschreibung der neutestamentlichen Bilder: Beissel, Evangelienbücher, S. 145—148. Abbildungen im Atlante paleografico-artistico, Turin 1899, tav. 42f. und A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Milano 1901ff., III, Fig. 414f. Die Handschrift ist bei dem Brande der Turiner Bibliothek vernichtet worden. Die Beschreibung von Pasini ist leider ganz unzureichend. *[19] New-York, Bibliothek Morgan. Nach einer gelegentlichen Erwähnung bei Gómez-Moreno, p. 210, Kopie der Tabarenser Handschrift (oben No. 2).

13. Jahrhundert.

*[20] Manchester, Sammlung John Ryland, lat. 8, früher im Besitze von Firmin Didot u. a. Beschreibung: Bachelin, Description d'un commentaire de l'Apocalypse, manuscrit du XIIe siècle, compris dans la Bibliothèque de Son Excellence le Marquis d'Astorga, Paris 1869 und im Bibliophile Français IV (1869—70). Beschreibung bei Delisle, p. 131f., Liste der Bilder mit No. 7 u. 16 zusammen ebendort, p. 144 u. 145.

*[21] Paris, Bibl. Nat. Nouv. acq. lat. 2290. Nach Ramsay aus Las Huelgas oder San Andreas de Arroyo. Liste der Bilder, tabellarisch mit denen von No. 7, 16 u. 20 verglichen, bei Delisle: Inventaire alphabétique des manuscrits latins et français ajoutés aux fonds des nouvelles acquisitions pendant les anneés 1875—1891, I (1891), 43f.

16. Jahrhundert.

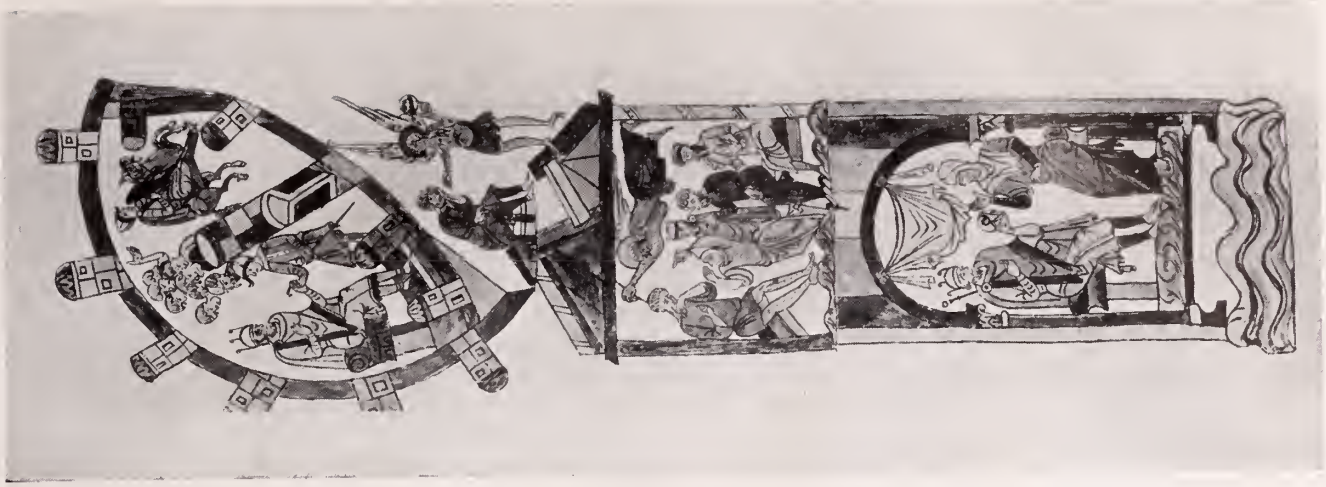
[22] Escorial I f. 7. Ohne Bilder. Die Bemerkung von Ramsay: Later than the preceding (d. h. & II 5) ist also mißverständlich. Vgl. Guill. Antolín, Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial II, 132f.

[23] Rom. Vat. Lat. 7621 von 1552 (Bilder?).

Die mit * bezeichneten Werke waren mir nicht zugänglich. Ich gebe sie nach den Zitaten in der Literatur an.

[7] J. Haußleiter, Die Kommentare des Victorinus, Tichonius und Hieronymus zur Apokalypse in: Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft u. und kirchliches Leben, 1886, 239ff. Derselbe in Prot. Realencyklopädie[3] 20, 854.

[8] Untersuchungen zur Geschichte der lateinischen Apokalypse-Übersetzung, Düsseldorf 1920, bes. S. 55ff., 190ff.



links:

Fig. 83.

Rod.B.

II fol. 109

rechts:

Fig. 84.

Rod.B.

II fol. 63

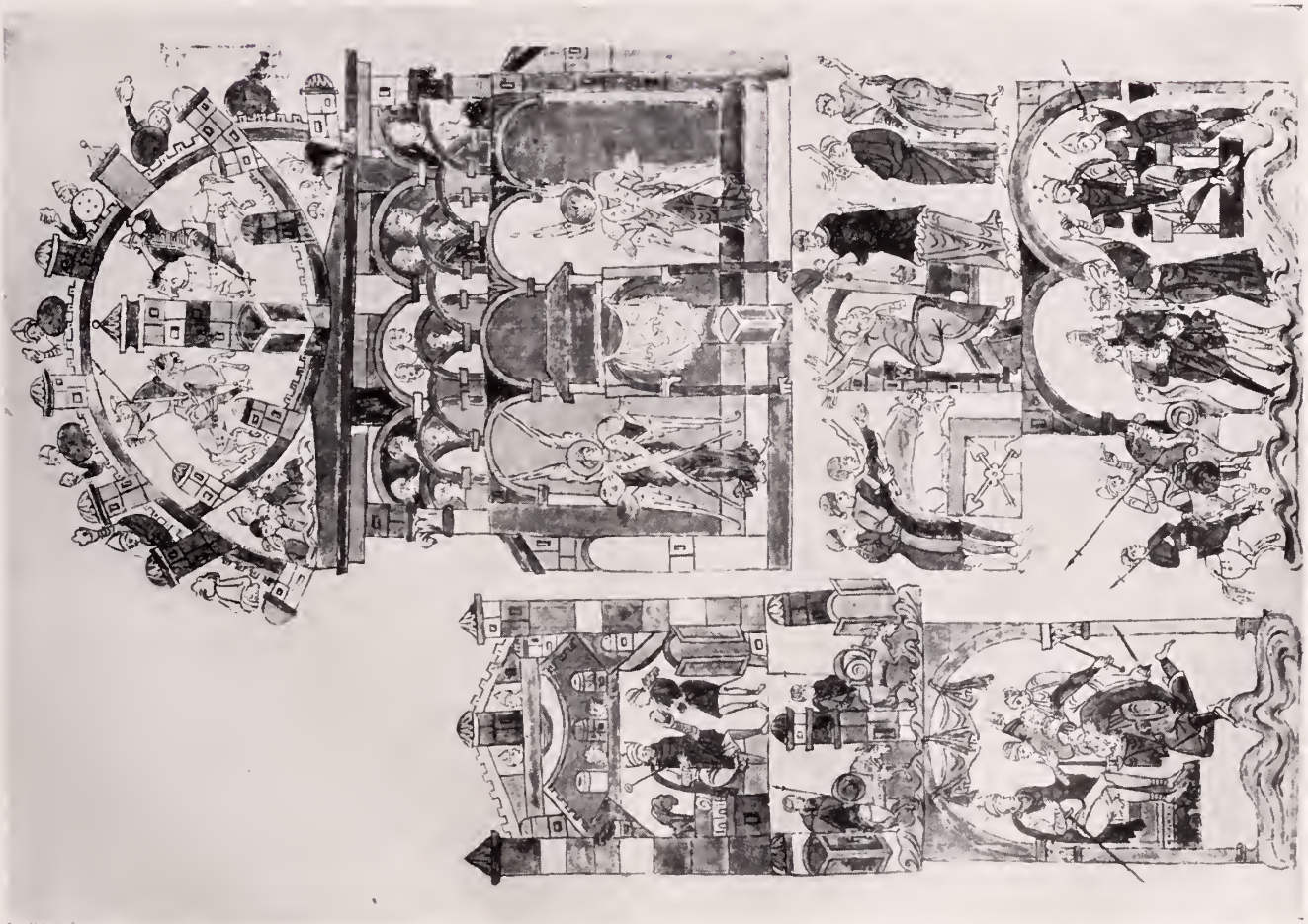


Fig. 85. Rip.B. fol. 159v

Fig. 86. Rip.B. fol. 160

Fig. 87. Rip.B. fol. 160v

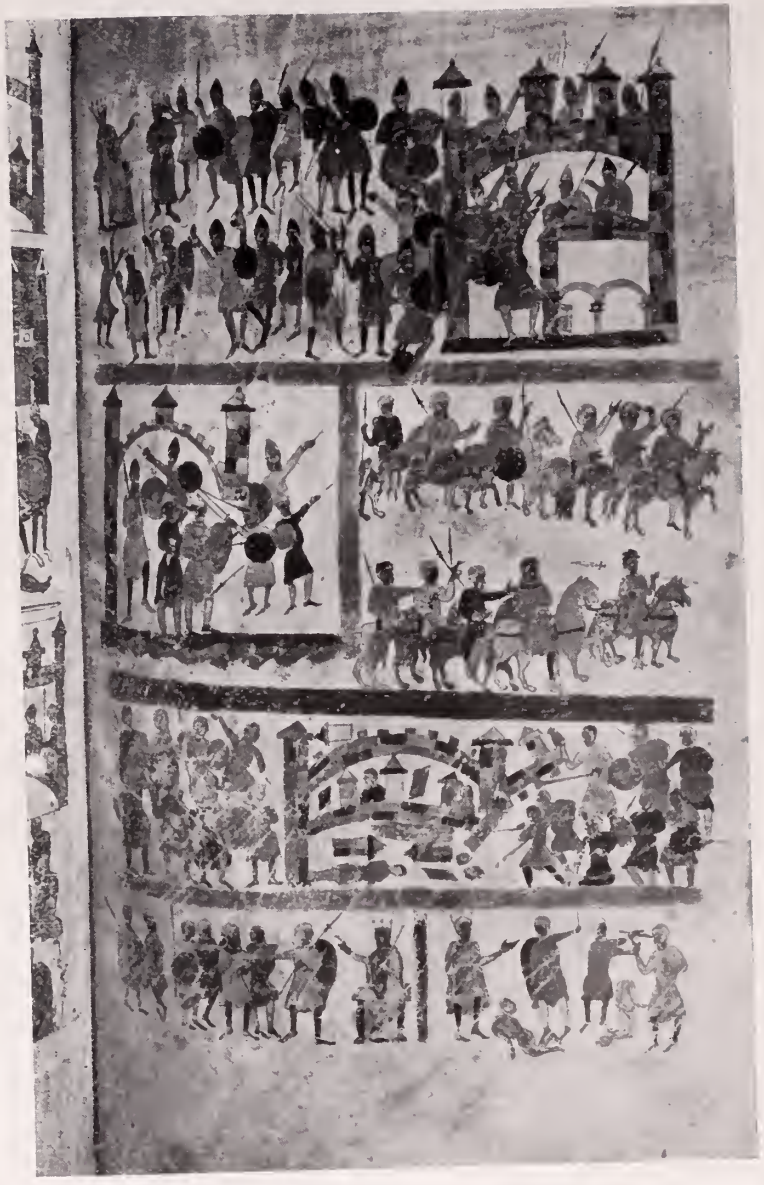


Fig. 88. Rip.B. fol. 161

Fig. 91.

Rod.B. III fol. 41v

---

links:

Fig. 89. Rip.B. fol. 227

---

rechts:

Fig. 90. Rod.B. III fol. 2v

Tafel 28.

Fig. 93. Rip.B. fol. 208

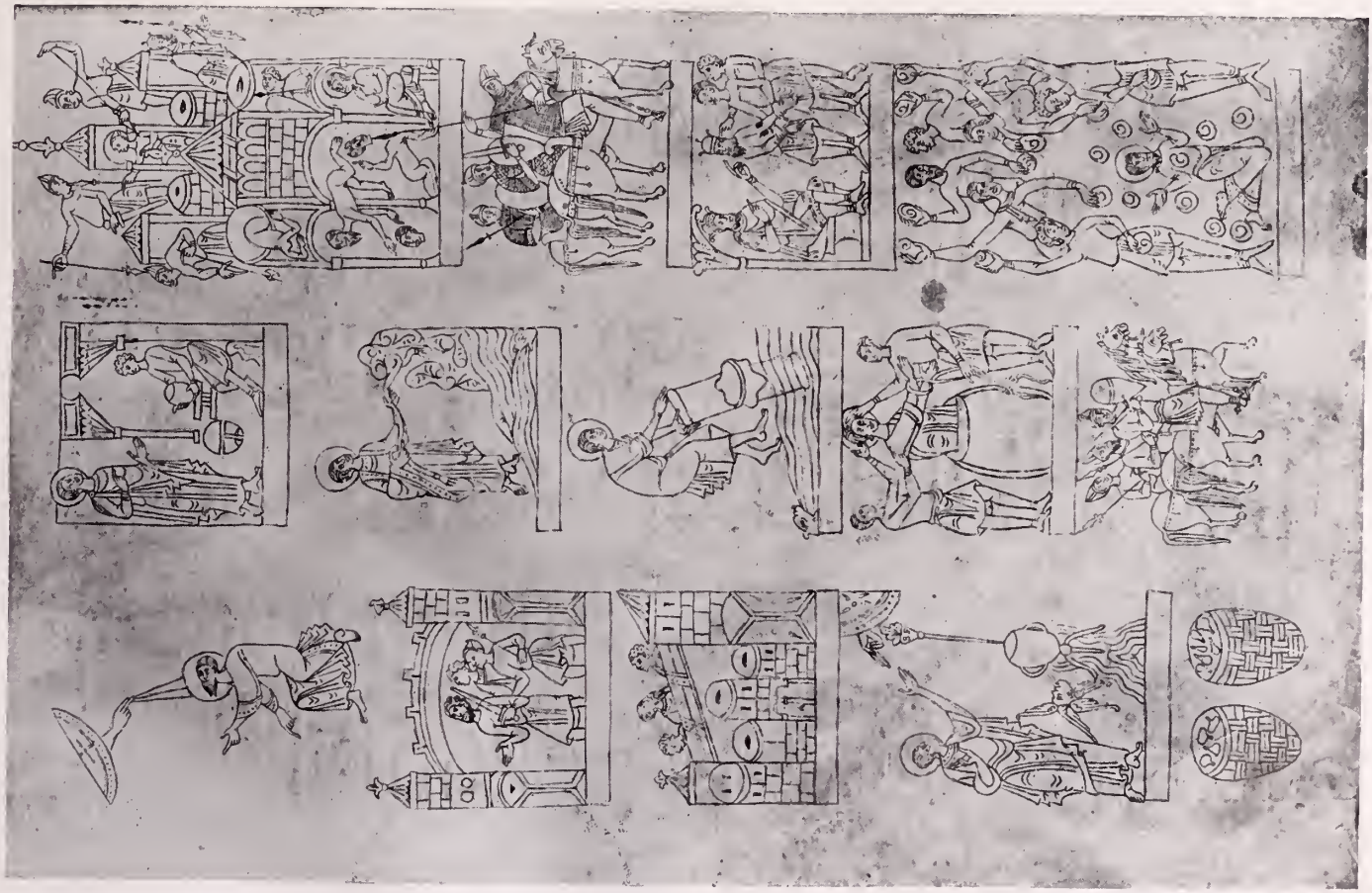


Fig. 92. Rod.B. III fol. 19v

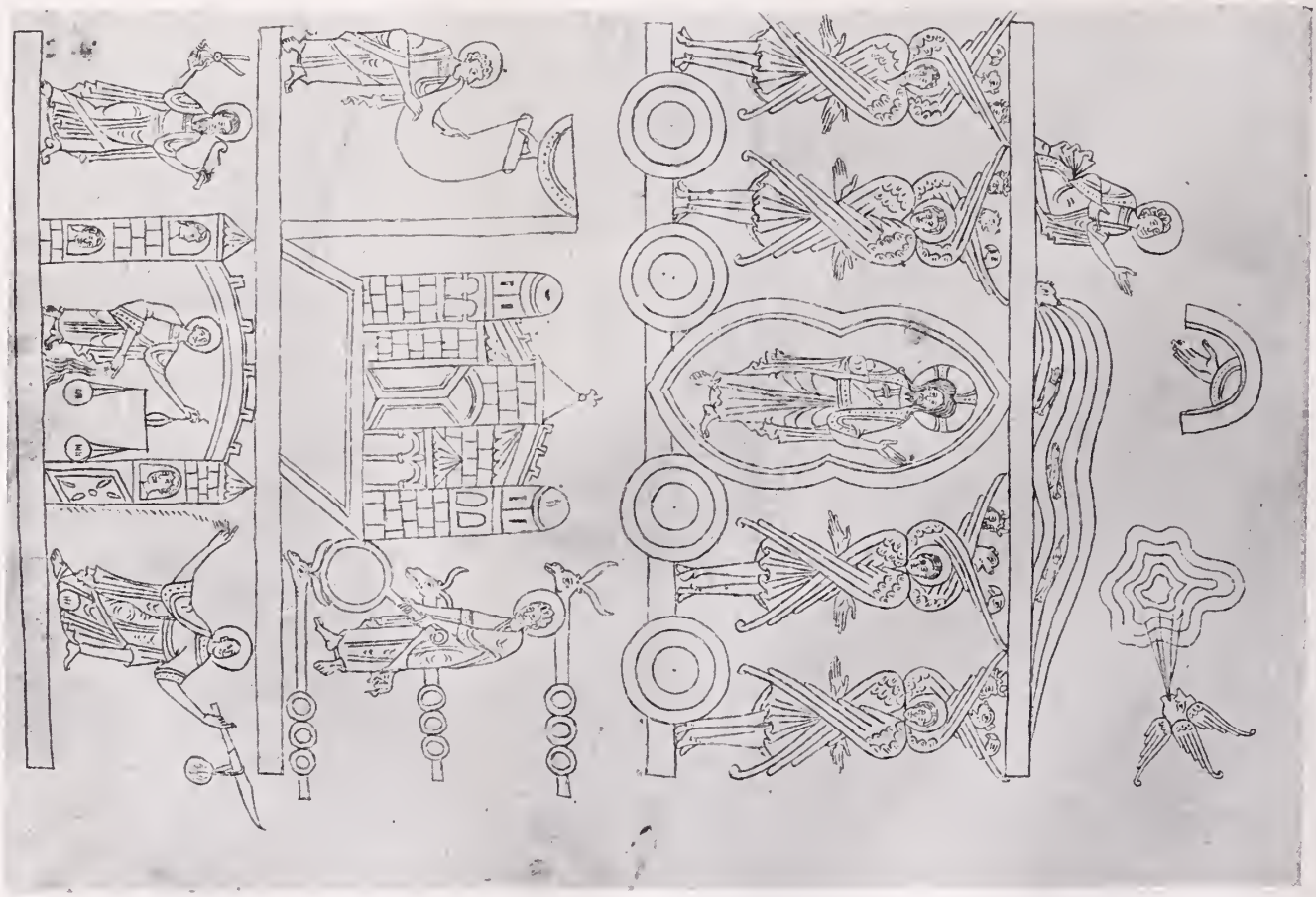


Fig. 95. Rod.B. III fol. 45

links: Fig. 94. Rip.B. fol. 208v

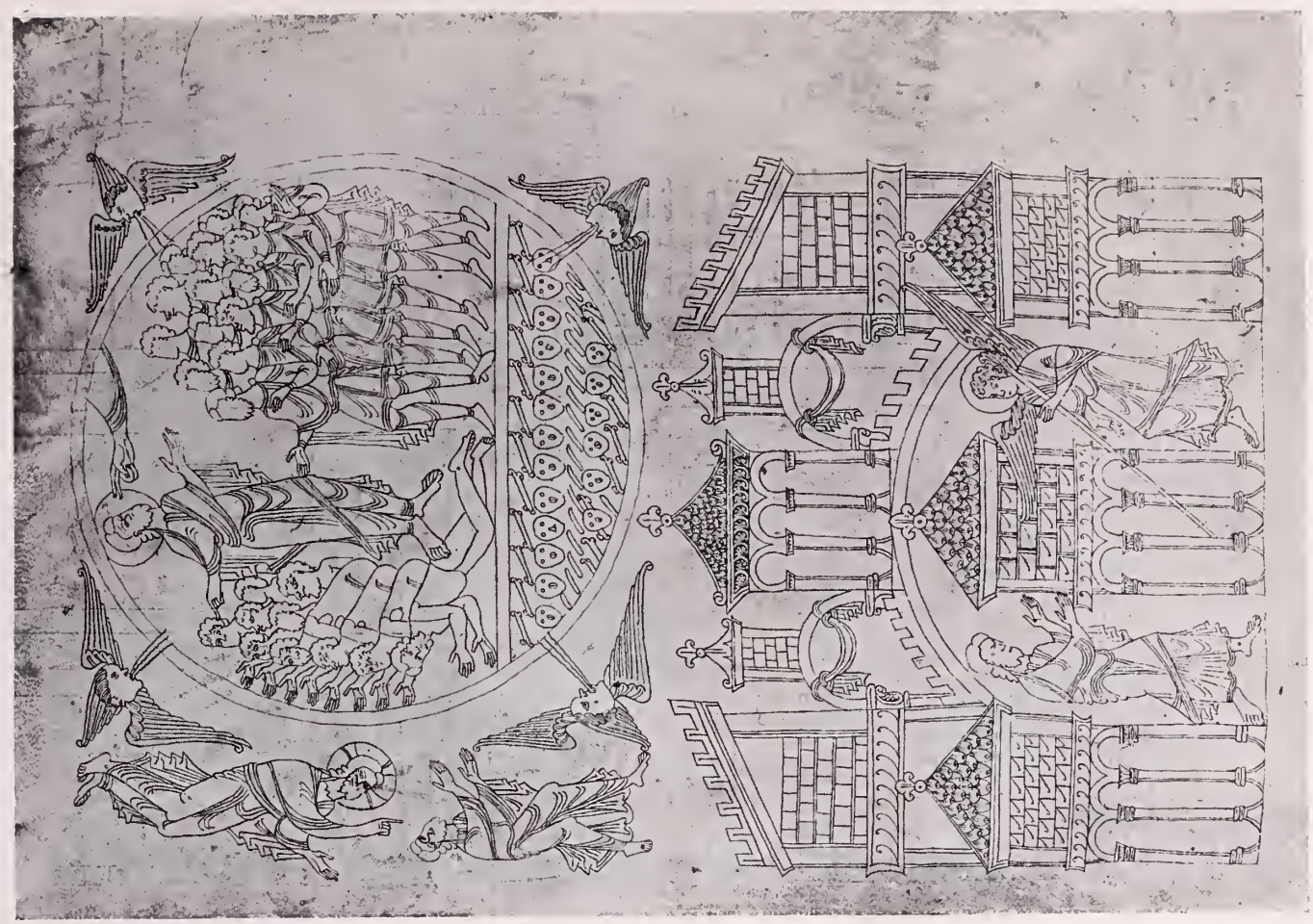


Fig. 97. Rip.B. fol. 209

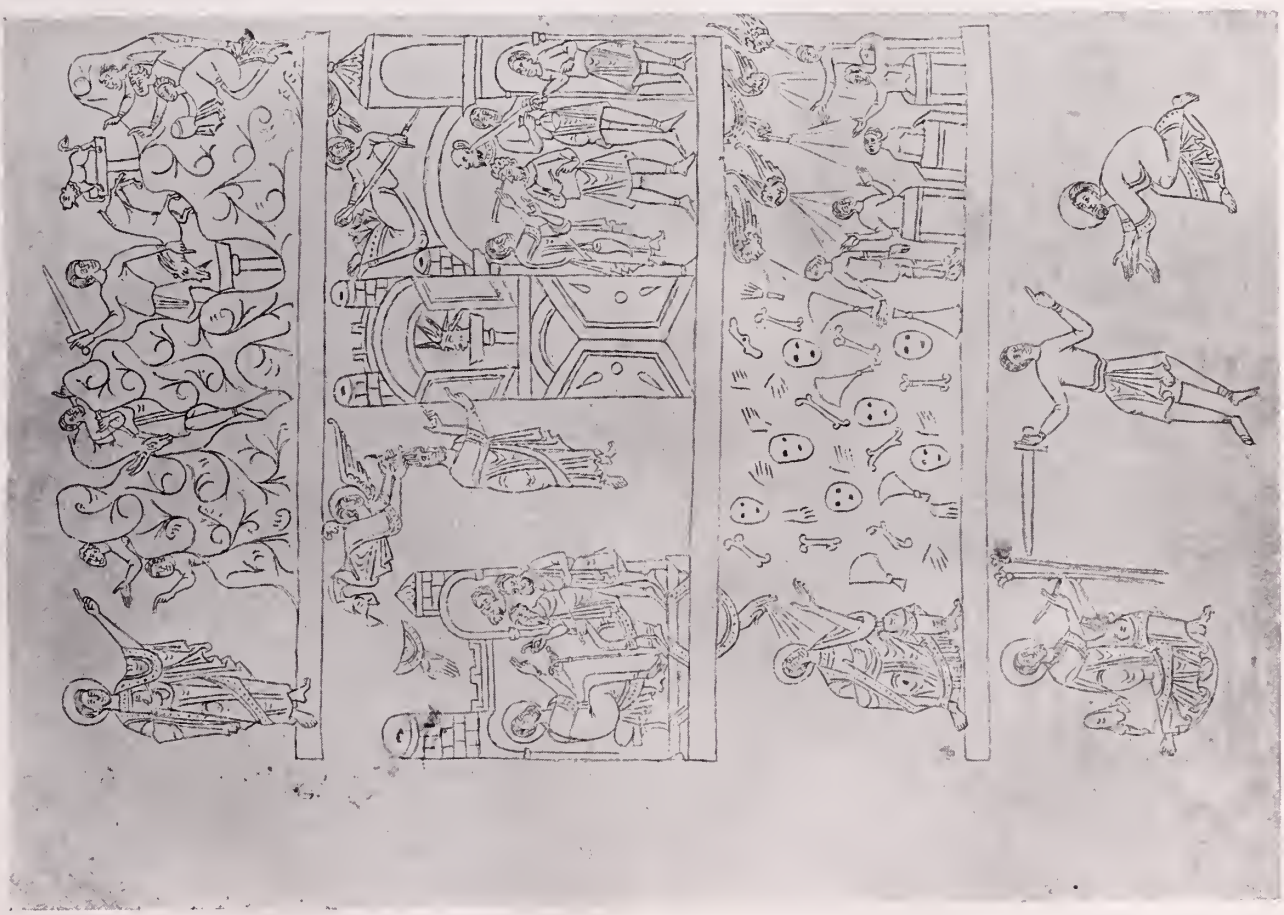


Fig. 96. Rod.B. III fol. 45^{v}

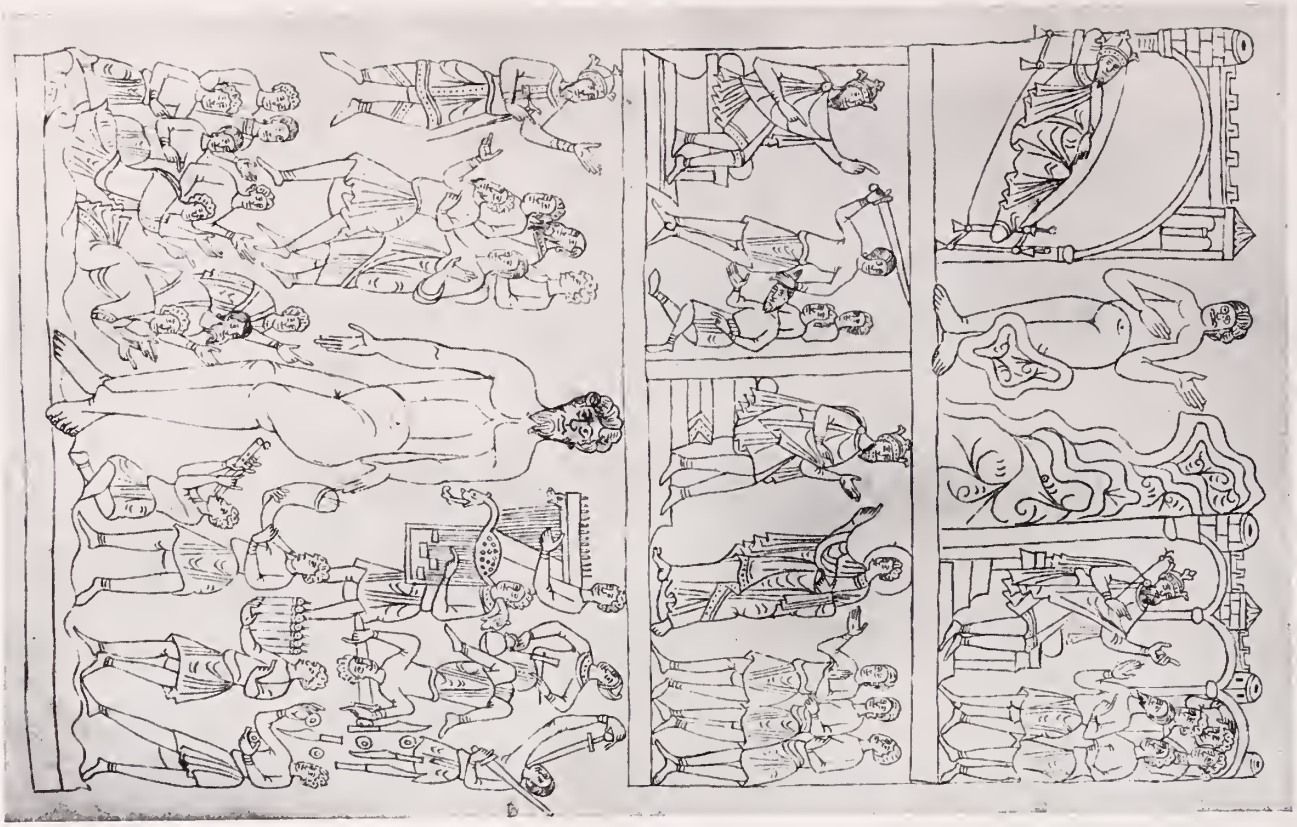


Fig. 99. Rod.B. III fol. 65
links: Fig. 98. Rod.B. III fol. 64v

ecclesiarum, qualiter et septem nominantur et spiritualiter per arcam Noe declarantur." Ein drittes Einschiebsel trägt die Überschrift: De antichristo, qualiter imperatorem tollat romanum et ipse sumat imperium. Dem mannigfachen Inhalt entspricht die Illustration. Die genealogischen Tabellen sind mit Bildern der Patriarchen geschmückt. Adam und Eva im Paradiese machen den Anfang (Fig. 56). Unter Verschiedenheit im einzelnen erscheinen die wichtigsten Personen des Alten Bundes, sei es in Brustbildern in Medaillons, sei es in kleinen viereckig gerahmten Bildern in charakteristischen Szenen, so Noe vor einem Altare, auf dem zwei Tauben sitzen (Fig. 57), Abraham den Isaak opfernd. Den Schluß bildet Maria mit dem Kinde, auf die ein Engel hinweist (Fig. 168). In einigen Handschriften werden Szenen aus dem Leben Christi, sei es die Jugendgeschichte in der Apok. von S. Sever, sei es dazu noch die des Leidens und der Auferstehung in der von Girona hinzugefügt. Im Prologus de ecclesia et synagoga wird die Zuteilung der Welt als Missionsgebiet an die Apostel durch eine Weltkarte erläutert. Die arca Noe erscheint mit oder ohne Bild der Sündflut. Eine Zahlentafel dient zur Errechnung des Namens des Antichristen. Einzelne Handschriften lassen den genealogischen Tafeln noch Evangelistenbilder vorangehen.

Mit einer kunstgeschichtlichen Sonderuntersuchung dieses eigenartigen Bilderschatzes hat sich bisher noch niemand befaßt. Wohl hat Haseloff bei der Behandlung der südfranzösischen Buchmalerei des 9. bis 11. Jahrhunderts ihm einen aufmerksamen Blick zugeworfen. Er sieht die Beatus-Handschriften als Erzeugnisse einer nordspanisch-südfranzösischen Schule an, die wie die irische und auf irgend eine Weise mit ihr verwandt, altchristliche Traditionen und maurischen Einfluß aufgenommen und so einen ganz eigenartigen Charakter bekommen hat. Alle illustrierten Beatus-Handschriften gehen nach ihm auf einen Prototyp zurück. Er erwähnt die von Girona, der Real Academia, die von Silos im Brit. Mus. und die von S. Sever in der Bibl. Nat. und sieht in der letzten ein Beispiel des Absterbens der spezifisch spanischen Elemente im Norden der Pyrenäen[9]. Dieulafoy erwähnt die Beatus-Handschriften nur ganz kurz, nennt die von Girona, der Real Academia, eine der Bibl. nac. (die aus León unter falscher Angabe ihres Entstehungsdatums als 1057) und von S. Sever, und bezeichnet sie als protomudejarisch, d. h. als arabisch beeinflußt vor der vollen Durchdringung des christlichen und arabischen Elementes, die er mozarabisch bzw. mudejarisch nennt, je nachdem sie im arabischen oder christlichen Territorium auftritt[10]. Ganz verfehlt sind die kurzen Bemerkungen, die J. A. Herbert ihnen als Werken einer bizarren Mischung des merowingischen und keltischen Stiles widmet[11]. Von den neueren spanischen Forschern hält Gómez-Moreno im Einklang mit seiner Gesamtanschauung von der Entstehung figürlicher christlicher Darstellungen in der spanischen Kunst es für wahrscheinlich, daß die Illustrationen im 10. Jahrhundert von dem in der Apokalypse der Sammlung Thompson und der des Archivo historico genannten Magius geschaffen worden seien, unbewußt unter nördlichem Einfluß als erster ernstlicher Versuch, menschliche Gestalten einigermaßen natürlich wiederzugeben[12]. Pijoan dagegen verkennt nicht die Nachwirkung älterer spanischer Tradition, indem er es als möglich hinstellt, daß die Ezechiel-Illustration der alten „westgotischen" Bibel die Illustration der Apokalypse vorbereitet hätte[13]. Im übrigen besitzen wir nur die oben genannten Beschreibungen einzelner Handschriften[14] und gelegentliche Abbildungen einzelner Seiten[15].

[9] Peintures, miniatures et vitraux de l'époque romane, bei André Michel I, 2, 749ff.

[10] S. 90f.; vgl. zur Terminologie S. 135f. Irrig läßt Dieulafoy die Apok. v. Girona die älteste sein.

[11] Illuminated Manuscripts, p. 209—211. [12] A. a. O. p. 362. Vgl. oben S. 2.

[13] Les miniatures de l'octateuch a les biblies romàniques Catalanes, p. 507. Vgl. auch seine kurze Erwähnung in der Historia del Arte II, 310f.

[14] Sie beschränken sich im allgemeinen auf die Liste der Motive. S. oben S. 63 A. 6. Was dagegen z. B. Bofarull y Sans in seiner Beschreibung der Apok. v. Girona über die kunstgeschichtliche Stellung der Bilder sagt, entspricht gänzlich veralteten Anschauungen über die frühmittelalterliche Kunst und bedarf keiner besonderen Widerlegung. Wie wenig die Beatushandschriften im ganzen beachtet worden sind, zeigt z. B. die Tatsache, daß Kraus in der Geschichte der christl. Kunst sie gar nicht erwähnt. Auch Woermann widmet ihnen im 3. Bande seiner Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, 2. Aufl., 1918, S. 113 nur wenige Zeilen, indem er auf arabische Dekorationselemente hinweist.

[15] Haseloff bildet Fig. 405—407 eine Miniatur der Apok. der Real Acad. und zwei der von S. Sever ab, Dieulafoy Fig. 181—188 drei der Bibl. nac. V—1—1 und fünf der von S. Sever, Pijoan bringt gleichfalls von dieser drei Seiten in seiner Historia del Arte II, Fig. 460—462. Von der Apok. v. Girona finden sich drei Proben im Album de la Sección

Ich hatte Gelegenheit, die spanischen Beatus-Handschriften bis auf drei, wenn auch bei der Kürze der Zeit leider nur verhältnismäßig flüchtig durchzusehen. Von den drei stand mir die gesamte Illustration der Apok. von Urgell im Denkmäler-Archiv des Instituts d'Estudis Catalans in Barcelona in Photographien zur Verfügung, während ich von den Apokalypsen von Osma und Valladolid wenigstens einige Photographien bekommen konnte. Auch von der Apok. von S. Sever besitzt das Institut d'Estudis Catalans sämtliche oder doch fast sämtliche Photographien. Bei dieser Durchsicht, die durch eine gründliche Bearbeitung zu ersetzen mir hoffentlich bald vergönnt sein wird, drängten sich mir freilich ganz andere Anschauungen auf, als sie bisher in der gelegentlichen Behandlung des Themas vertreten worden sind. Mit der Zurückhaltung, die bei einem noch nicht systematisch erforschten Problem selbstverständlich geboten ist, möchte ich sie hier in Kürze äußern.

Die Beatus-Illustrationen sind keine Neuschöpfung, weder des Beatus im 8. Jahrhundert noch des Magius im 10. Jahrhundert. Vielmehr, wie der Text eine Katene ist, gebildet aus Bruchstücken altchristlicher Schriftsteller, so ist auch die Illustration eine Sammlung frühspanischer, teilweise gewiß noch altchristlichen Materials, umgeformt nach dem Stile der Zeit, in der es nachgebildet wurde, um den Beatus-Handschriften einverleibt zu werden. Sie geht auch nicht auf ein einziges Urbild zurück, sondern die Illustratoren haben auch später noch aus verschiedenen Quellen geschöpft, so daß sich wenigstens zwei Grundformen feststellen lassen[16]. Die Illustration der Apok. von S. Sever und der Teil der Illustration der Apok. der Real Academia, die durch ihre naturgetreue Wiedergabe menschlicher Formen als Anpassungen der „westgotischen" Bilder an das jüngere und nördliche Stilideal angesehen wurden[17], sind in Wahrheit die treueren Kopien, die, ohne den Zwang des mozarabischen Stils geschaffen, die ältesten Vorlagen am besten widerspiegeln. Nirgendwo läßt sich daher besser als in den Beatus-Handschriften der Prozeß der mozarabischen Umstilisierung beobachten.

Es sei gestattet, nur zwei Beweise vorzulegen, die sich an der Hand der Abbildungen leicht nachprüfen lassen. Der erste ergibt sich aus dem Vergleich der entsprechenden Bilder in mehreren Handschriften, die vom gleichen Grundtypus ausgehen. Ganz deutlich ist er z. B. erkennbar in den Apokalypsen von Girona, S. Sever und Urgell.

Die Handschrift in Girona ist nach der Schreibernotiz am Ende im Jahre 975 vollendet worden[19]. Als ihre Meister nennen sich als Schreiber ein Senior presbyter, als Maler eine Ende pintrix und Emeterius frater et presbiter. Worauf Pijoan seine beiläufige Bemerkung stützt, daß sie in Cordova verfertigt worden sei[20], kann ich nicht feststellen. Auf dem höchst merkwürdigen Schlußblatte der Handschrift V—1—4 der

arqueológica de la Exposición universal de Barcelona, Barcelona 1888, von Bibl. nac. V—1—4 zwei bei Gómez-Moreno Lam. LXXVIII und von Bibl. nac. V—1—1 ebendort Lam. CXXIX u. CXXX. Das Bild der Stammeltern der Apok. des Eskorial & II 5 hat Hermann Bahr von A. L. Mayer für sein Büchlein: der Expressionismus beigesteuert erhalten. Über Abb. nach der Apok. v. Urgell s. oben A. 6, No. 6. Eine farbige Nachbildung von zwei Szenen aus Brit. Mus. Add. Mss. 11695 findet sich bei J. O. Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843—45, pl. 30. Schriftseiten sind in den paläographischen Sammelwerken öfter veröffentlicht worden, so von Ms. lat. 8 der Sammlung Ryland in The New Palaeografical Society I. 2 pl. 167, von Brit. Mus. Add. Ms. 11695 in The Palaeografical Society I, pl. 48 u. 49, von Madrid. Bibl. nac. V—1—1 bei Muñoz y Rivero, Paleografía Visigoda pl. XII, von Lissabon, Torre do Tombo, Lorvão I bei Burnam, tab. X. Die Weltkarten der Beatus-Handschriften haben Miller (s. oben S. 63 A. 4) und Blazquez (s. oben S. 63 A. 5) veröffentlicht.

[16] Eskorial & II 5 ist von der Gruppe, die z. B. Urgell, Girona, S. Sever vertreten, ganz verschieden.

[17] Vgl. Haseloff (oben A. 9), p. 752 u. 753.

[18] Irrig nennt Haseloff p. 751 das Jahr 995.

[19] fol. 283 v steht die Schreibernotiz: Senior presbiter scripsit, fol. 284 über dem Schluß Ω: D(omin)icus abba liber fieri precepit, unter dem Ω: Ende pintrix et d(e)i ajutrix fr(a)t(e)r Emeterius et pres(bi)t(e)r. Inveni portum volumine VI[a] feria II. nonas Julias. In is diebus erat Fredenando Flagini et Avillas Toleta civitas ad devellando Mauretanie discurrente era millesima XIII[a]. D. J. 1013 der span. Ära ist 975 unserer Zeitrechnung. Schon Delisle hat darauf aufmerksam gemacht, Mélanges de paléographie ..., p. 124, daß i. J. 975 der 6. Juli auf einen Dienstag und nicht auf einen Freitag fiel.

[20] Historia del Arte II, 311. Nach einer Notiz, die ich auf der Rückseite der Photographie des fol. 284 in der Secció de conservació de monuments des Institut d'Estudis Catalans fand, wird Fredenando (Ferdinand) als Abt v. Flagellum und Avillas als Eb. v. Toledo aufgefaßt und Flagellum Fragellas gleichgesetzt. Einen Ort Fragellas mit einer Kirche der hl. Eulalia gab es bei Cordova. Vgl. F. J. Simonet, Historia de los Mozárabes de España (= Memorias de la Real Academia de la Historia XIII), Madrid 1903, p. 331f., 451f.

Bibl. nac[21]., die im Jahre 970 im Kloster Tabara geschrieben wurde, erscheinen als Meister ein Senior presbyter und ein frater Emeterius, den man zur Vollendung der Arbeit von draußen her nach Tabara berufen hatte. Tabara war ein Doppelkloster[22]. Da die Handschrift von Tabara sich zu der von Girona, wenn auch nicht als Zwillingsschwester so doch als Verwandte erweist, so möchte ich an Tabara als Heimat der Apok. von Girona denken. Die Klöster Kastiliens waren damals bevölkert von Mönchen, die aus dem maurischen Süden vertrieben waren, ja ganze Neusiedlungen unterdrückter Klöster des maurischen Gebietes entstanden zahlreich in den christlichen Reichen. Auf den maurischen Süden verweist nun die Handschrift so bestimmt wie möglich. Sie ist die schönste aller spanischen Beatus-Apokalypsen. Die technische Ausführung ist von bewunderungswürdiger Feinheit. Die Farben spielen in allen nur möglichen Schattierungen, bei reichlicher Verwendung von Gold. Die Behandlung der Architekturen ahmt die maurische Verblendung der Wände mit vielfarbigen glasierten Ziegeln nach. Außer dem Hufeisenbogen kommen phantastische Bauformen vor, die z. T. an Chinesisches und Indisches erinnern (Fig. 62). Die menschlichen Gestalten sind vollkommen flächig, ohne jede Plastik. Dem Organismus wird gewiß dabei oft genug Gewalt angetan und doch sind diese Gestalten vom feinsten Stilgefühl gebildet. Man beachte z. B. auf fol. 34[23] (Fig. 41) die feine Abstufung der Bewegungen, wie die Köpfe in anschwellendem Rhythmus sich heben und die Gewänder ein feines Spiel von Linien ergeben. Das Eigenartigste ist die vollständige Erneuerung der Stilgewohnheiten, die für die altägyptische Kunst kennzeichnend sind. Der alte Ägypter malte nach der Denkvorstellung, nicht nach dem Augenschein. Er malt das gefüllte Gefäß im Querschnitt und läßt uns seinen Inhalt schauen, den Tisch in Aufsicht und die Speisen darauf in Vorderansicht stehend, den Stuhl oder die Lagerstatt mit vier Beinen in einer Reihe, das Haus durchschnitten, so daß wir in die Räume sehen können, den von Bäumen umstandenen Teich so, daß ein Rechteck den Teich wiedergibt und die Bäume radial um ihn herumgelegt werden usw.[24]. Genau in derselben Weise sehen wir z. B. auf fol. 257 der Apok. von Girona (Fig. 52) das Gefäß, in dem Habakuk dem Daniel die Speise bringt, im Querschnitt und die Speise in ihm, die Löwengrube gleichfalls im Querschnitt, das Bett des Königs mit vier Beinen in gleicher Reihe. Den Querschnitt des Feuerofens der drei Jünglinge auf fol. 248 (Fig. 44) lernten wir bereits kennen. Fol. 189 (Fig. 59) ist der Jordan, aus zwei Quellflüssen Jor und Dan, wie auch in der byzantinischen Kunst zusammenfließend, in Aufsicht, die Taufe Jesu in ihm (wobei Jesus merkwürdiger Weise in einem Taufbecken steht), in Vorderansicht in das Wasser hineingezeichnet. Fol. 17 (Fig. 172) läßt uns durch das Grab hindurch den Leichnam Christi und die Grabtücher sehen. Auf dem Bilde des himmlischen Jerusalem fol. 258^{v} und 259 sind die zwölf Tore radial um die rechteckige Fläche der Stadt auseinandergelegt. Auch diese stilistischen Grundsätze werden mit einer solchen Folgerichtigkeit und Sicherheit befolgt, daß man sieht: der Maler war in dem Stile zu Hause. Er kannte keinen anderen oder erkannte wenigstens keinen anderen an. Dem Hellenismus, der auf plastische Rundung und bis zu gewissem Grade auch auf perspektivisches Sehen ausging, war dieser Stil ganz fremd, aber auch die babylonische, altsyrische und persische Kunst kannte wenigstens nicht das erzählende Auseinanderlegen und Verleugnen des Seheindrucks. Nur im alten Ägypten hatte man diese im Grunde primitive Kunstart beibehalten, aber zugleich zur höchsten Feinheit entwickelt. Es bleibt daher für unsere Beatus-Handschrift kaum eine andere Erklärung als die Annahme, daß sich in der Kunst Ägyptens unter der Araberherrschaft eine Art von Renaissance vollzogen hat, die auf die Kunstformen im spanischen Araberreich bestimmend einwirkte. Wir kennen keine arabischen Handschriften mit Miniaturen aus jenen Tagen und können uns überhaupt über die ägyptische Kunst der frühen Araberzeit schlecht eine Vorstellung bilden, weil sich zu wenig erhalten hat. Vielleicht ist da eine Handschrift wie der Beatus von Girona berufen, für die islamische Kunstgeschichte nicht minder wichtige Aufschlüsse zu geben wie für die christliche.

Besonderer Erwähnung ist wohl noch wert, daß ein Bild wie das Daniels, der von Habakuk gespeist wird, auf das lateinische Nordafrika hinweist. G. Stuhlfauth hat kürzlich, ohne die spanischen Miniaturen

[21] Abgeb. bei Gomez-Moreno Lam. LXXVIII, s. oben S. 63 A. 62. [22] Gomez-Moreno, p. 210.

[23] Meine Seitenzählung stimmt mit der von Bofarull nicht überein. Die Handschrift war bisher ohne Foliierung. Ich habe sie von 5 zu 5 Seiten eingetragen. [24] Vgl. das oben S. 56 A. 14 genannte Werk von H. Schäfer.

zu kennen, betont, daß die Komposition mit dem schwebenden Habakuk auf der einen und dem schwebenden Engel auf der anderen Seite nur auf Funden nordafrikanischer Herkunft vorkomme[25]. Daß gerade diese Darstellung für die spanischen Handschriften typisch ist und nicht nur in den Beatus-Apokalypsen wiederkehrt, sondern ebenso in der B. v. San Isidoro (Fig. 51—54) bestätigt Stuhlfauths These und beleuchtet unsere Vermutungen.

Wenn wir andere unägyptische Motive finden, die uns nur aus der Sassanidenkunst und heute aus der Ostasiens geläufig sind, wie die eben genannten Architekturen oder etwa fol. 70^{v} u. 147^{v} (Fig. 62 u. 61), dem streng stilisierten Baum mit Palmetten am Fuße oder fol. 180 einen vollkommen sassanidischen Greif, so zeigt uns das, eine wie starke Woge persischer Kunstart die Araber nach dem Westen trugen. Bedenken wir, daß die Fatimiden, die im 9. und 10. Jahrhundert sich das blühende nordafrikanische Reich gründeten, ein persisches Geschlecht waren. Auch bei der Umstilisierung der menschlichen Gestalten in das rein Flächige dürfte wohl der östliche Einfluß zu dem koptischen hinzugekommen sein. Diesem, dem jüngeren ägyptischen Stil scheint die Handschrift andere Züge zu verdanken. Den Wellenranken in den Formen, die der koptischen Kunst so geläufig sind, begegnen wir immer wieder. Das sonderbar, wie eine kompakte Masse an den Kopf sich legende Haar wird uns am ehesten beim Anblick koptischer Fresken verständlich[26]. Auf anderes, wie den Christustypus in kreisförmiger Glorie wird sogleich noch hinzuweisen sein.

Die Beatus-Apokalypse der Kathedrale von Urgell ist stilistisch eine Verrohung des Typus von Girona. Die Gesamtanordnung der Szenen ist ganz ähnlich, die Grundsätze der Zeichnung, wie das Durchschneiden der Gefäße, der Bäume, der Wechsel zwischen Aufsicht und Vordersicht sind dieselben. Nur wirkt alles, was in der Apok. von Girona stileinheitlich war, hier wie hilfloses Unvermögen. Eine Verschiedenheit von der vorigen Handschrift besteht auch in dem Fehlen der Szenen aus dem Leben Christi.

Die Apok. von S. Sever endlich trifft in der Gesamtanordnung der meisten Bilder ganz unverkennbar mit den beiden schon genannten zusammen, ist dagegen ganz von deren stilistischer Eigenart frei. Die menschlichen Gestalten sind außerordentlich lebensvoll. Gefäße und Räume erscheinen nicht im Querschnitt, sondern in ihrer natürlichen Ansicht. Selbst der Hufeisenbogen erscheint nicht. Nur die kufische Inschrift des Titelblatts[27] erinnert an die benachbarte arabische Welt. Durch das Namenslabyrinth dieses Titelblattes erweist sich die Handschrift als geschrieben unter der Regierung des Abts Gregor, 1028—1072. Eine direkte Kopie von der Apok. von Urgell oder der von Girona kann sie nicht sein, weil sie einiges auffallende Sondergut besitzt. Im übrigen aber ist sie beiden sowohl in der Auswahl wie in der Gestaltung der Szenen außerordentlich nahe verwandt.

Man hat sich, wo man das bemerkte[28], dieses Verhältnis nur so zu erklären gewußt, daß die Apok. von S. Sever eine neue, freiere Gestaltung nach den „westgotischen" Vorbildern sei, die Erhebung der westgotisch schematischen Gestalten zu natürlichen, organisch gebildeten und frei bewegten. Ein sorgsamer Vergleich führt aber bei dieser Annahme zu Unmöglichkeiten, zu einer Erklärung der Eigenart der drei Handschriften und ihres Verhältnisses aber nur bei der Annahme einer vormaurischen, im wesentlichen noch hellenistischen Vorlage, die dem Künstler von S. Sever noch zu Gebote stand und der sich anzuschließen er imstande war, während die Maler der Apok. von Girona, vielleicht auch schon ihre Vorgänger, nicht anders konnten als sie gemäß ihrem Stilideal umformen und der Miniator von Urgell sicher nur Vorbilder

[25] Der algerische Danielkamm und der Berliner Danielstoff, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 2, 1921, S. 413f., bes. S. 421.

[26] Vgl. z. B. den hl. Phibamon der Kapelle XVII in Bawît bei Clédat. Vielleicht erklärt aus Kunstgewohnheiten, denen wir bei den Kopten begegnen, auch eine andere Eigentümlichkeit der Apok. v. Girona. Um den Kopf legt sich bei vielen Personen eine Art von Nimbus und zwar in bunten Farben. Es kann also nicht das Haar selbst gemeint sein (vgl. etwa Fig. 41.) In dem koptischen Evangeliar Copte arabe 1 des Institut catholique zu Paris haben alle biblischen Personen den Nimbus, sogar der Henker, der den Johannes enthauptet. Unwillkürlich lenkt sich von dort der Blick zu dem überaus häufigen Gebrauch des Nimbus in der buddhistischen Kunst. Der farbige Nimbus war auch in der byzantinischen Kunst vor dem Ausbruche des Bilderstreites i. J. 726 in Gebrauch.

[27] Abgebildet bei Dieulafoy Fig. 185.

[28] Blazquez (s. oben S. 63 A. 5) macht gelegentlich darauf aufmerksam.

aus der mozarabischen Schule hatte und ohne inneres Verhältnis zu diesem Stile seine Eigentümlichkeiten noch weiter übertrieb und verzerrte.

Man braucht nur einmal die entsprechenden Bilder nebeneinanderzulegen, etwa Girona fol. 219v, Urgell fol. 189, S. Sever fol. 199 (Fig. 35—37), wo nach Apok. 19, 1—10 die Ältesten vor dem Throne niederfallen und Johannes, der gleichfalls niedersinkt, vom Engel aufgefordert wird, sich zu erheben. Nach der bisherigen Ansicht müßte sich aus einem Christus nach der Art dessen von Urgell der von Girona und S. Sever entwickelt haben. Aber wie kommt dann der Maler von S. Sever zu seiner kreisförmigen Glorie mit der koptischen Wellenlinienverzierung, wie zu dem jugendlich unbärtigen Christus mit dem vollen, runden Gesicht, der so stark an die Christusgestalten älterer koptischer Fresken erinnert? Wie kommt er zu den gedrungenen Engeln mit dem dunkeln Kraushaar? Wie zu dem hellenistischen Randmuster statt des Flechtmusters in Urgell? Da die meisten spanischen Beatus-Handschriften der von Urgell mehr gleichen als der von Girona, müßten wir bei der Annahme, daß die Beatus-Illustration im nördlichen Spanien geschaffen worden sei, den Typus von Girona auch aus einem ähnlich dem von Urgell hervorgehen lassen, also eine ständig fortschreitende stilistische Abwendung von der Kunst des Nordens und des Mittelalters und Hinwendung zu der Kunst des Südens und der Antike annehmen, eine innere Unmöglichkeit. Dagegen paßt alles bei der umgekehrten Reihenfolge. Aus dem Typus, den S. Sever am getreuesten, wenn auch nicht ohne Beimischung eigener Züge des 11. Jahrhunderts widerspiegelt, hat sich unter streng mozarabischem Einfluß der von Girona, beim Verfall dieses Einflusses der von Urgell entwickelt. Das Vorbild des Typus von S. Sever ist uns aber noch erhalten im Christus in Herrlichkeit der Kapelle XVII von Bawît (Fig. 34)[29].

Oder sehen wir nebeneinander fol. 29 von S. Sever, fol. 34 von Girona und fol. 19 von Urgell, dazu vielleicht noch fol. 17v des Cod. 33 der Real. Acad., die Illustration zu Apoc. 1, 7: Ecce venit cum nubibus et videbit eum omnis oculus et qui eum pupugerunt (Fig. 38—41). Erst aus der Handschrift von S. Sever begreift man, was die sonderbaren Gebilde um Christus in Urgell bedeuten sollen. Es sind entstellte Wolken. Wenn diese aber ursprünglich zackig waren wie in S. Sever, begreift man auch fol. 17 von Girona, wo der im übrigen selbständig umgestaltende Maler die Wolken in einer Weise stilisiert hat (auch farbig!), die uns ganz ostasiatisch anmutet. Ich glaube, wenn die Beischriften fehlten, würde nicht mancher Betrachter dieses merkwürdigen, äußerst reizvollen Blattes an eine mittelalterliche Arbeit vom Ende des 10. Jahrhunderts denken! Im Beatus der Real Acad. ist der Typus von Urgell und S. Sever noch weiter deformiert, obwohl die Handschrift älter ist. Archaistische Elemente in der Apok. von S. Sever, die sich nicht aus einem Vorbilde nach Art der von Urgell erklären lassen, sind ferner die strenge Abteilung der himmlischen und irdischen Zone und die gemusterten Gewänder. Daß Christus hier, wie auch sonst zuweilen in dieser Handschrift mit einem ganz schwach entwickelten zweispitzigen Bart erscheint, kann daher kommen, daß der Maler sich nicht entschließen konnte, dem bartlosen Typus seiner Vorlage immer vor dem bärtigen Typus seiner Zeit den Vorrang zu lassen. Wahrscheinlich fand er es aber so in seiner Vorlage. Denn auch die koptische Malerei, wie sie uns in Bawît entgegentritt, hat beide Typen nebeneinander[30], und dabei ist die schwache Bartentwicklung und das Auslaufen in zwei Spitzen für die koptische Kunst charakteristisch.

Nicht minder lehrreich ist ein Vergleich von fol. 224 der Apok. von S. Sever mit fol. 248 der von Girona und fol. 213v der von Urgell: Anbetung der von Nabuchodonosor errichteten Statue und die drei Jünglinge im Feuerofen (Fig. 43—45). Man sieht es jetzt noch dem Blatte von Urgell an, wie der Zeichner mit seiner Vorlage gerungen hat. Sie stand der von S. Sever ferner als der von Girona und hatte noch die Musikanten, die wir im entsprechenden Bilde der Rod. B., das sich seinerseits nur aus altspanischer Tradition erklären läßt, wiederfinden werden (Fig. 98).

Ganz unerklärlich würden ferner in der Apok. von S. Sever einige Bilder sein, die sie direkt mit der altspanischen Kunst verbinden, wenn wir in ihr den jüngsten Typus sehen wollten. Das Sündflutbild fol. 85,

[29] Clédat pl. XLI.

[30] Vgl. auch Johann Georg Herzog zu Sachsen, Malerei und Ikonographie im christlichen Orient, in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, 1921, S. 156.

dessen Verwandtschaft mit dem des Ash. P. wir kennen lernten (Fig. 27)[31], hat nur sie in dieser Gestalt. In Girona sind die Ertrunkenen unter der Arche kleine Gestalten ohne diese eigenartigen Züge, die die Bilder im Ash. P. und in der Apok. von S. Sever so auffällig machen (Fig. 29). Das ganze Interesse konzentriert sich hier wie in allen übrigen Beatus-Handschriften, wo die Szene erscheint, darauf, die Arche im Querschnitt, mit ihren von Tieren angefüllten Geschossen zu zeigen. Altchristlich ist das Flutbild, nicht der Querschnitt der Arche. Wie sollte also auch hier wieder von Handschriften nach der Art der von Girona oder Urgell ein Weg zu der von S. Sever führen statt umgekehrt? Der persisch-ägyptische Einfluß, den die Araber vermitteln, formt nicht nur das Bild der Ertrunkenen und der Arche um, sondern bringt in diese auch die orientalischen Fabeltiere, wie den Greif und die Sphinx, die wir in der Arche des Beatus der Bibl. nac. V—1—1 vom Jahre 1047 fol. 107 (Fig. 30) sehen. Die Flut selbst wird hier, wie auch in der Apok. v. Urgell und überhaupt, soweit ich sehe, allen Beatushandschriften außer denen von S. Sever und Girona nicht mehr abgebildet.

Dasselbe zeigt ein Vergleich der Bögen mit den Evangelisten und Christus — S. Sever fol. 4 und 4^v mit Girona fol. 5^v — oder des Johannes neben den ecclesiae — Girona fol. 93^v und Urgell fol. 57^v (Fig. 47—50). Der klassische Faltenwurf, die spätantike Musterung der Stoffe, die Affen und Nager an den Kapitälen, das alles spricht eine deutliche Sprache. Oder wie käme der Maler von S. Sever zu einem so vollständig antiken Mahlbilde fol. 229^v (Fig. 33), wo das Mahl Baltassars dargestellt wird? Die katalanischen Bibeln zeigen uns ja auf Schritt und Tritt, wie schwer es den mittelalterlichen Malern wurde, das antike Lagern in die Gewohnheit ihrer Zeit umzusetzen.

Legt man die Blätter der drei Handschriften und auch der anderen, die ihnen nahe stehen, so nebeneinander, so ergibt jede neue Seite neue Belege. Um nur noch auf eines aufmerksam zu machen. Das Randmuster der Apok. von S. Sever ist meistens eine schön entwickelte Ranke. In Girona finden wir eigenartige Muster echt orientalischer Art, die sich in Bawît belegen lassen, von denen einige übrigens auch vom Orient her schon in die karolingische Buchmalerei eingedrungen sind. In Urgell dagegen finden wir meistens Flechtwerk als Füllung der Ränder, nur vereinzelte Ranken nach Art derer von S. Sever und derer auf den gleich zu besprechenden Blättern der Apok. der Real Acad., aber verkümmert. Die Tendenz der nordspanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts ging durchaus aufs Flechtwerk. Die Ranke ist das ältere Element, das in der Apok. von S. Sever beibehalten wird, in der von Urgell aber fast ganz abgestorben ist[32].

Eine andere Spur der vormaurischen Vorlagen findet sich in der Beatus-Handschrift der Real Academia, die aus dem an alten Handschriften so reichen und wissenschaftlich blühenden Kloster San Millan de la Cogolla stammt. Sie verrät noch heute, daß sie zunächst ganz geschrieben und dann illustriert worden ist; denn der Maler hat nicht immer den ihm belassenen Raum ganz auszufüllen gewußt. Die Illustrationen zerfallen nun in zwei grundverschiedene Gruppen. Während die ersten (vor fol. 115) und auch noch einzelne spätere[33] denkbar roh und schematisch im rein flächenhaften Stile sind, so erscheint mit fol. 115 (Fig. 65), der Illustration zu Apok. 6, 9—11 (vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum dei . . . et datae sunt illis singulae stolae albae), plötzlich ein anderer Stil, so verschieden von dem, den wir vorher kennen lernten, daß man nicht leicht die beiden Arten in einer Handschrift suchen würde. Das Rätsel erklärt sich nicht daraus, daß eine viel spätere Hand von fol. 115 ab tätig ist. Denn die Apokalypse von S. Sever zeigt uns, daß man nicht eben viele Jahre hinunter zu gehen braucht, um ähnlich vollkommene Formen

[31] Oben S. 61.

[32] Über ihre weite Verbreitung s. J. Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, Leipzig 1917, S. 70ff. Auf die von Strzygowski angeschnittene Frage nach dem letzten Ursprung des Rankenmotivs möchte ich hier nicht eingehen. Sie gehört in die spezielle Untersuchung der altspanischen Ornamentik, von der diese Arbeit mit Vorbedacht absieht. Jedenfalls scheint mir die Ausgestaltung der Ranke, wie sie in der Apok. v. S. Sever und auf einer Anzahl von Seiten der Apok. der Real Acad. (vgl. fol. 115, Fig. 66), aber z. B. auch auf den mozarabischen Wandgemälden von San Baudel vorkommt, die Gómez-Moreno abbildet, aus hellenistischer Tradition zu stammen.

[33] Die Angabe von Haseloff, S. 752, daß alle Miniaturen nach fol. 92 den anderen Stil „einer viel jüngeren Zeit" zeigten, ist also ungenau. Hartel-Loewe redet CXIII, 547 nur von „verschiedenen Händen".

zu finden. Auch ist die Technik von fol. 115 als solche nicht anders wie die vorher: es sind die glatten, deckenden, glänzenden Farben, die hier wie dort vorkommen. Vielmehr hat der neue Zeichner, der gewiß auch nach dem anderen gearbeitet hat, andere Vorlagen gehabt und war imstande, frei von der stilistischen Gebundenheit der „mozarabischen" Kunst, ihnen zu folgen. Die Vorlage aber ist kein jüngerer, sondern ein viel älterer Typus, als die vorhergehenden Blätter ihn zeigen. Wo hätten wir in der fränkischen, italienischen oder byzantinischen Kunst des 10. oder 11. Jahrhunderts eine Parallele zu den dickbäuchigen nackten Gestalten mit den runden Köpfen und dem dichten, schwarzen Kraushaar?[34] Wir müssen wieder schon sehr weit zurückgehen, noch über den Ash. P. hinaus, zu den hellenistischen oder frühkoptischen Werken Ägyptens, zu den Schnitzereien, geritzten Zeichnungen und den nackten Menschengestalten in den gewirkten koptischen Stoffen, um diesen Typus wiederzufinden. Eine mehr hellenistisch reine Vorlage spricht sich in den folgenden Miniaturen aus. Daß es dem spanischen Zeichner nicht eben leicht wurde, sie nachzuahmen, zeigt sehr klar z. B. die Seite, die Apok. XVI, 17 illustriert (Fig. 66), wo der siebente Engel seine Schale ausgießt, besonders in den verunglückten Beinen des Engels. Geht man auch hier wieder dem einzelnen nach, so findet man eine Menge neuer Anhaltspunkte: So kehrt die Ranke, die fol. 29 der Apok. von S. Sever umgibt, ganz ähnlich fol. 115 und auf mehreren anderen Seiten der Apokalypse der Real Academia wieder[35].

Es verdient, bemerkt zu werden, daß die Darstellung auf fol. 115 der Apok. der Real Acad. in anderer Hinsicht von den entsprechenden der vorher behandelten sehr abweicht. Diese stellen hier und auf mehreren anderen Bildern die Seelen der Verstorbenen als Vögel dar, wohl wieder ein Hinweis auf eine altchristliche künstlerische Tradition[36]. Auch die ihre Schalen ausgießenden Engel weichen von der gebräuchlichen Auffassung und Anordnung ab. Daß aber weder die eine, noch die andere Form sich aus einer Neuschöpfung des 8.—11. Jahrhunderts erklären läßt, scheint mir sicher zu sein.

Damit erhebt sich wieder die Frage, ähnlich wie bei dem Ash. P., wo die Bildung dieser Typen geschehen ist. Diesmal ist nun trotz aller stilistischen Berührungen mit der koptischen Kunst klar, daß es nicht in Ägypten gewesen sein kann. Denn in der nicht lateinischen christlichen Welt ist die Apokalypse niemals populär gewesen. Man hat sich lange Zeit gesträubt, sie als kanonisch anzusehen und sie fast gar nicht kommentiert. Um so näher liegt es, an Nordafrika zu denken, wo die meisten der Kommentatoren geschrieben haben, aus denen Beatus sein Werk kompiliert hat, oder an das altchristliche Spanien selbst. Wenn dabei Formen erscheinen, die an das Koptische anklingen und vereinzelt auch solche, die mehr hellenistisch sind, ähnlich denen, die wir für die frühbyzantinische Kunst erschließen können, so paßt beides zu den Verhältnissen des vormaurischen Spanien. Künstlerisch hing es, wie der Ash. P. gezeigt hat, sicher mit Ägypten zusammen, sei es direkt oder über das lateinische Nordafrika. Daß aber auch die frühbyzantinische Kunst nicht ganz ohne Einfluß sein konnte, ergibt sich schon aus der byzantinischen Herrschaft über den Südosten der Halbinsel, von der früher die Rede war[37].

---

[34] Die Form der Stola als Streifen ist bereits im 6. Jahrhundert, wenn nicht schon früher anzunehmen. Vgl. J. Braun, Handbuch der Paramentik. Freiburg i. B. 1912, S. 156.

[35] Ich gebe als Beispiel fol. 207^{v} (Fig. 66). Fol. 20^{v} und 58^{v} (Fig. 63 u. 64) sind als Zeugen der oben (S. 66) erwähnten zweiten Art von Beatus-Illustrationen lehrreich. Esk. & II 5 fol. 3 entspricht fol. 20^{v}; nur sind statt der 7 Bögen 7 verschlungene Kreise mit den eingeschriebenen Namen der Gemeinden zu Füßen Christi und füllt das ganze Bild nur die Breite einer Spalte.

[36] Es ist schade, daß es über den Seelenvogel in der christlichen Kunst keine ähnliche Untersuchung gibt, wie die vortreffliche von Georg Weicker, Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst, Leipzig 1902. W. berührt S. 26 nur flüchtig das christliche Tauben-Symbol. Die Darstellungen in einer Anzahl von Beatus-Handschriften, in denen die Seeligen durch ganze Scharen von Tauben wiedergegeben werden, z. B. Apok. v. S. Sever fol. 113 (Fig. 46), wo auch Apok. 6, 9—11 illustriert wird, sind vielleicht für die Feststellung, wo und wann die Urbilder dieser Illustration geschaffen worden sind, von großer Bedeutung.

[37] Oben S. 54f.

C. Die Bibel von San Isidoro in León vom Jahre 960.

Die große Bibel des Kollegiatstiftes San Isidoro vom Jahre 960, (517 foll. von 47 : 35 cm), auch unter dem Namen Codex gothicus Legionensis bekannt[1] und mindestens gleich bedeutungsvoll für die Geschichte des Vulgatatextes wie für die der christlichen Kunst, ist bisher überhaupt noch nicht zum Gegenstand einer besonderen Untersuchung gemacht worden[2]. Jedoch soll eine Veröffentlichung der Vulgata-Kommission, die sie Seite für Seite in Originalgröße photographisch hat aufnehmen lassen, über die Marginal-Varianten des Textes bevorstehen. Ch. U. Clark hat seinen kürzlich erschienenen Collectanea Hispanica drei Seiten der Handschrift einverleibt[3], nachdem vor vierzig Jahren Rodrigo Amador de los Rios eine Seite mit Kanontafeln, die ihm bekannt geworden war, veröffentlicht hatte[4]. In der Schreibernotiz am Ende fol. 515^{v} gibt sich als ihr Hersteller der presbyter Sanctius zu erkennen, der uns auch das Jahr der Vollendung 960 mitteilt[5]. Sein Dankeswort an seinen Lehrer Florentius unter dem Schluß - Ω fol. 516 scheint mir nur die Erklärung zuzulassen, daß Florentius auch bei diesem Werke hilfreich beteiligt gewesen ist[6]. In diesem Florentius hat de Bruyne einen Mönch des Klosters Barilangas im Bistum Burgos erkannt[7]. Text und Bilder sind gleichzeitig und von der Hand desselben Sanctius entstanden. Auf den ersten Blick scheinen die Bilder ungeschickte Original-Versuche zu sein und sie sind wohl als solche mit einem kurzen wegwerfenden Urteil von einigen Autoren abgetan worden, die von der Bibel nur oberflächliche Kenntnis besaßen[8]. Bei näherem Zusehen aber kann kein Zweifel bestehen, daß wir es auch hier mit einer Umstilisierung eines älteren Bilderschatzes zu tun haben, die, glänzend in den ornamentalen Teilen, im Figürlichen uns befremdet, eben weil sie die Sprache eines ganz anderen Stiles ist. Ich halte

[1] So nennt sie z. B. Berger, Histoire de la Vulgate, p. 18 und ihm folgend Beissel, Gesch. der Evangelienbücher, S. 144.

[2] Schon Berger wies an der soeben angegebenen Stelle auf die Wichtigkeit einer kunstgeschichtlichen Untersuchung hin. Vgl. auch Tailhan (oben S. 1 A. 1), p. 307. Tailhan gibt als Datum 962 an. Richtig vermutet er p. 307 A. 4 ältere Vorbilder, ohne aber sich näher auszusprechen.

[3] pl. 43—45 ohne Angabe der folios. Die betr. folios sind 5^{v}, 146^{v}, 150^{v}; vgl. Clarks Bemerkungen in der Einleitung zu den Tafeln, p. 192. Siehe auch oben S. 29 A. 10.

[4] Página de una biblia del siglo X, que se conserva en el archivo de San Isidoro de León in: Museo Español de Antiguedades tom. IX, 1881, 521—531 mit farbiger Faksimiletafel. Für R. Amador de los Rios, der nur diese eine Seite der Bibel kannte, ist sie ein Zeuge für die Verschmelzung des „latino-byzantinischen mit dem arabo-byzantinischen" Stil. Setzt man statt byzantinisch hellenistisch ein, so ist die Auffassung nicht unzutreffend. Ganz falsch aber ist es, wenn er unter dem Eindruck des Arabischen in den Hufeisenbogen der Kanontafel trotz des klaren Schreibervermerks an einen mohamedanischen Verfertiger, vielleicht Sklaven, denkt.

[5] Durch Mißverständnis des westgotischen, der X ähnlichen Schriftzeichens für 40 las R. Amador de los Rios 930, ebenso vor ihm sein Vater R. José Amador de los Rios, La pintura en pergamino (s. oben S. 30 A. 15), p. 12, der dort übrigens sie irrtümlich dem Archiv der Kathedrale zuschreibt. Die richtige Lesart gibt schon Eguren in seiner kurzen Beschreibung a. a. O., p. 47. Wieder hat dann auf sie hingewiesen R. Beer nach der Praefatio zur Priscillian-Ausgabe von G. Schepps in den Wiener Kirchenvätern, Bd. XVIII, praef. p. XXXIII.

[6] Unter und über dem Ω, das wie in den Beatus-Handschriften (hier aber ohne A am Anfange der Handschrift) das Werk beschließt, stehen je zwei einander zugekehrte Männer. Die oberen sind ohne Beischrift, die unteren halten je einen Kelch vor sich hin. Über dem einen steht Florentius cf., über dem andern sanctius prbr. Die Inschrift neben Florentius schließt sich an die Überschrift an, also: Florentius confessor. karissimo micique dilecto et pre gaudio retaxando Sanctioni presbitero. Benedicamus celi quoque regem nos, qui ad istius libri finem venire permisit incolumes. Entsprechend auf der anderen Seite: Sanctius presbiter. et iterum dico magister, benedicamus dominum nostrum Jesum Christum in secula seculorum, qui nos perducat ad regna celorum. amen.

[7] Nach Mitteilung von D. de Bruyne an Clark, vgl. Clark, p. 192 u. 231.

[8] Vgl. die Beschreibung von José Maria Quadrato in: España, sus monumentos, su naturaleza é historia. Asturias y León, Barcelona 1885, p. 500: la preciosa Biblia escrita en 960 por el presbítero Sancho, cuyas illustraciones y viñetas de admirable lujo respecto de su época, con sus siniestras figuras de negro rostro, con sus curiosas trajes y sus tétricas fantasías dan un tipo exacto del carácter artístico de aquel siglo inquieto y tenebroso. Dieulafoy rückt die Handschrift in einen gewissen Gegensatz zu den „protomudejarischen" Beatusapokalypsen, zusammen mit dem Comes der Bibl. nac., dem Missale aus San Millan de la Cogolla in der Real Acad., als früheste Erzeugnisse der westgotischen Handschriften-Malerei und sagt von ihnen: „Schriftzeichen und Illumination sind gleich barbarisch." Gesch. der Kunst in Spanien und Portugal, S. 90. Das Urteil ist bez. unserer Bibel grundfalsch. Die Schrift ist sogar hervorragend.

es für sicher, daß die unmittelbare Vorlage mozarabisch war, hinter dieser aber eine Anzahl von Vorlagen der altspanischen Zeit, nämlich illustrierte Einzelbücher der Hl. Schrift stehen. Nur so erklärt sich zunächst die Verteilung der Illustration. Genealogische Tafeln, genau wie in den Beatus-Handschriften, gehen dem biblischen Texte voran[9]. Die Genesis enthält merkwürdiger Weise keine anderen Bilder als das Paradies und Isaaks Opferung[10], ganz so, wie sie auch in die genealogischen Tafeln der Beatus-Handschriften Aufnahme gefunden haben. Exodus ist reich illustriert[11], Leviticus gar nicht, Numeri läßt der Maler gleichfalls ohne Illustration; doch stattet er Deuteronomium und Josue mit einigen Bildern aus[12], Ruth und Richter wieder nicht. Während die Königsbücher mit vielen interessanten Miniaturen geziert sind[13], fehlen diese in den Büchern Paralipomenon ganz. Job hat einen interessanten Zyklus. Außerdem enthält nur noch Jeremias einige wenige (5) Bilder, Ezechiel eins und Daniel einen Zyklus, der sich teils mit dem der Beatus-Handschriften berührt, teils (mit Susanna als Orans zwischen den Ältesten und vor Daniels Richterstuhl) von ihm abweicht. Siebenzehn Seiten Kanontafeln gehen dem N. T. voran[14]; dieses selbst aber ist ganz ohne Illustration, auch die Apokalypse. Nur erscheint zum Anfang des Römerbriefes, beider Korintherbriefe und des Galaterbriefes am Rande je die Gestalt eines Mannes, wohl der Nachhall eines alten Autorenbildes[15].

Im einzelnen blicken die alten vormozarabischen Vorlagen nur sehr schwach durch, wie z. B. in der soeben erwähnten Susanna-Szene[16], in der die Zymbel schlagenden Mirjam an der Spitze der Juden nach dem Durchzug durch das Rote Meer[17] und den Architekturen ohne Hufeisenbogen und mit aufgebundenen Vorhängen wie im Ash. P., [18] dem Firmament mit der manus dei, der Art, Wasserläufe zu zeichnen u. a. Das beschreibende ägyptisch-mozarabische Element, von dem oben bei den Beatus-Handschriften die Rede war, ist in anderen Dingen deutlich erkennbar: Lampen und Gefäße erscheinen im Querschnitt, Tische und Altäre in Aufsicht[19], aber auch das Rote Meer und die trockene Fuhrt[20]; die zwölf Quellen bei Elim (Exod. 15, 27) werden bildhaft förmlich aufgezählt[21]. Ganz mozarabisch ist die Maltechnik und der Stil der Kanonbögen[22].

Für unsere katalanischen Bibeln und das Gesamtproblem der altspanischen Buchmalerei, zu dem sie uns geführt haben, ist die Bibel von San Isidoro von großer Wichtigkeit. Denn sie zeigt uns den Paralleltypus zu den katalanischen Bibeln. Wie diese ist sie eine Kompilation oder wenigstens die Nachbildung einer Kompilation und sie bestätigt die Annahme zahlreicher altspanischer illustrierter Bibeltexte, zu der uns die katalanischen Bibeln drängten. Sie macht uns aber auch die Erscheinung verständlich, auf die wir mehr als einmal stießen, daß nämlich die Maler der katalanischen Bibeln ihre Vorlagen mißverstanden oder unverständliche Vorlagen vor sich gehabt haben. Es werden solche einmal oder mehrfach umstilisierte in der Art der Bibel von San Isidoro gewesen sein. Die katalanischen Maler, frei von dem Zwange der

---

[9] fol. 5^{v}—10^{r}.

[10] Fig. 67. Vgl. oben S. 65, wo schon erwähnt wurde, daß auch in den geneal. Tafeln unserer Bibel beide Darstellungen vorkommen, dazu noch Noe, Isaak als Greis, Jakobs Kampf mit dem Engel, zuletzt Maria mit Kind und dem vor ihr stehenden Engel. Irrig sagt also Beissel, Gesch. der Evangelienbücher, S. 145, daß der Text der Genesis durch viele Bilder illustriert sei.

[11] Der Maler scheint besonders auch an dem Vieh der ausziehenden Juden Interesse gehabt zu haben, cf. fol. 38 (Fig. 69) u. 38^{v}.

[12] s. oben S. 49f.. [13] Zu diesen und den folgenden s. w. unten. [14] fol. 398^{v}—406^{v}.

[15] Am Rande neben dem Incipit der Epistola ad Romanos fol. 461^{v} ein Mann mit Stab, neben dem zu I. Cor. fol. 467^{v} ein Mann mit einem Stab in der einen und einem Kelch in der anderen Hand und rotem Nimbus, neben dem Anfang von II. Cor. fol. 472 ein gleichfalls nimbierter Mann ohne Stab, der auf die Überschrift hinweist, neben dem von Gal. fol. 475 eine große Figur mit erhobenem Stab. Die Stäbe sind T-förmig.

[16] fol. 326 (Fig. 78). [17] fol. 39^{v}. [18] u. a. fol. 46^{v} (Fig. 73).

[19] Vgl. bes. das hl. Zelt fol. 50 (Fig. 42). Es scheint, daß sogar das Reliquien-Sepulcrum, das sich nach altspanischer Sitte im Stipes des Altares befindet (ein erhaltenes Beispiel in Sant Joan de les Abadesses bei Ripoll) mit gezeichnet ist. Ähnlich fol. 123 (Fig. 82). [20] fol. 39 (Fig. 70). [21] fol. 40 (Fig. 71).

[22] Nur in den Kanonbögen ist der Hufeisenbogen herrschend. Auf mozarabische Tradition möchte ich auch die Verwendung von Gold zurückführen.

mozarabischen Stilisierung, suchten den Gestalten ihre natürlichen Formen zurückzugeben. Ein Blick auf die Miniaturen der Bibel von San Isidoro zeigt, daß das nicht immer leicht war und kaum ohne Mißverständnisse abgehen konnte, soweit nicht der Text sie verhütete. So tauchen denn bei diesen katalanischen Malern die verschiedenen Bilder und Formen, die nach Spanien gelangt waren oder in Spanien sich entwickelt hatten, nebeneinander auf. Hellenistisch-Frühbyzantinisches und Koptisch-Nordafrikanisch-Altspanisches, Arabisches und seine mozarabische Mischform in reiner Vollendung und in stilloser Zersetzung, vielleicht auch jüngerer byzantinischer Import.

Das Kollegiat-Kapitel von San Isidoro besitzt eine Kopie der Bibel von 960, die nach der Schreibernotiz im Jahre 1162 angefertigt worden ist und den ganzen Bilderschmuck der älteren Bibel umfaßt[23]. Sie ist sehr lehrreich als Gegenbeispiel zu den Kopien, die in den katalanischen Bibeln und in den Beatus-Handschriften anzunehmen sind. Die Zeichnung ist durchaus die des 12. Jahrhunderts und von der ersten bis zur letzten Seite einheitlich. Lediglich die allgemeine Anordnung der Szenen der älteren Bibel hat der Kopist beibehalten. An dieser Bibel können wir ermessen, wie die Beatus-Apok. von S. Sever etwa und der Heptateuch der katalanischen Bibeln aussehen müßten, wenn sie eine freie Nachschöpfung aus dem Geiste und Stile ihrer Zeit und nicht eine Nachbildung der Vorlagen wären. So stützt auch diese Handschrift unsere These von der Art der altspanischen Bibelillustration und ihren Kopien.

Fassen wir zusammen. Der Ash. P., die Beatus-Apokalypsen und die Bibel von San Isidoro zeigen uns, daß es eine reiche Bibel-Illustration im vormaurischen Spanien gegeben hat. Zwei Ströme scheinen in ihr nebeneinander geflossen zu sein, ein rein hellenistischer und einer, der mit der koptischen Kunst vielfachen Zusammenhang hatte. Der erste macht uns inhaltliche und formelle Ähnlichkeiten mit byzantinischen Werken der besten Zeit, der Renaissance unter den makedonischen Kaisern, begreiflich, vor allem mit Handschriften wie den Homilien Gregors in der Pariser Nationalbibliothek (Gr. 510), aber auch noch den Oktateuchen. Möglich bleibt dabei, daß auch noch im 9. und 10. Jahrhundert, sei es direkt durch eingeführte Handschriften, sei es über Italien, Byzanz auf die Kunst Kataloniens eingewirkt hat[24]. Der zweite Strom hat mit der älteren koptischen Kunst die Liebhaberei für überreich zusammengehäufte Illustration gemeinsam und verwendet vielfach mit ihr die gleichen ornamentalen Motive. Daß das alte Spanien nicht etwa nur Werke dieses Stils übernommen, sondern — vielleicht im Verein mit dem lateinischen Nordafrika — sie geschaffen hat, beweist die Illustrierung der Apokalypse. Wir müssen also auf eine gewisse Stilgemeinschaft schließen, die von Ägypten über das lateinische Nordafrika bis nach Spanien herrschte. Welchen Einschlag das westgotische Element hinzubrachte, läßt sich schwer beurteilen. Jedenfalls machte es nicht das Entstehen zahlreicher Handschriften von der Art des Ash. P. unmöglich, scheint also nicht grundsätzlich im antinaturalistischen, flächenhaften oder wie man heute zu sagen beliebt, abstrakten Sinne gewirkt zu haben. Die maurische Herrschaft dagegen verstärkte nicht nur den künstlerischen Zusammenhang mit Ägypten, sondern brachte auch Einwirkungen der persisch-mesopotamischen Kunst herüber. Aus beiden Elementen erklärt sich wahrscheinlich die jetzt deutlich herrschende reine Flächenkunst, zu der eine Wiederbelebung altägyptischer Stilprinzipien trat[24]. Was aber die neue Verbindung mit dem Süden und Osten brachte, war nur Form, nicht Bildstoff. Es war ein Stilzwang, der nötigte, den überlieferten Bildstoff umzuformen. So müssen neben den treu gehüteten altchristlichen und frühmittelalterlichen Bilderhandschriften andere in dem neuen Stile entstanden sein. Nur diesen Stil konnten die kulturell hochstehenden Christen des arabischen Herrschaftsgebietes ihre Brüder in den kulturell ganz verarmten Gegenden, die allmählich wieder erobert wurden, lehren. Aber unter ihren Händen verfiel der Stil in Roheit. Um so mehr suchte man zur Zeit der kulturellen Erhebung Nordspaniens, besonders

[23] Vgl. über ihren Text Berger, Histoire de la Vulgate, p. 21. Kurze Erwähnung auch bei Beissel, a. a. O. S. 145. Der Maler hat sehr wenige auch nur einigermaßen selbständige Züge und doch macht seine Arbeit einen grundverschiedenen Eindruck von der des Jahres 960. Oft fühlt er sich bewogen durch Namensbeischriften die Bilder vor Mißdeutung zu schützen.

[24] Gerade im Hinblick auf die Frage des indirekten byzantinischen Einflusses bedaure ich es lebhaft, daß die Verhältnisse z. Zt. das Studium der südfranzösischen und oberitalienischen Buchmalerei nach den erhaltenen Handschriften selbst unmöglich machen.

Kataloniens nach allem, was noch an vormaurischer Illustration in den Handschriften enthalten war, ohne darauf zu verzichten, auch das mozarabisch gewordene Bildermaterial zurück zu stilisieren.

Eine offene Frage bleibt dabei, wie viele Vorlagen die katalanischen Zeichner bereits auf ganzen Bildseiten zusammengestellt vorfanden, wie wir sie im Ash. P. finden, und wie viele in den Text eingeschobene oder auf den Rand gemalte. Von der altspanischen Zwischen-Text-Illustration gibt uns ja die B. v. San Isidoro das beste Beispiel. Randminiaturen enthält noch der Beatus der Real Acad. (Jakobs Kampf mit dem Engel), zahlreiche z. B. Cod. 22 der Real Academia, ein nach einer Notiz des Schreibers auf das Ende des 11. Jahrhunderts datierter Comes (Fig. 153–4)[25]. In einzelnen Fällen scheint es zweifellos zu sein, daß die Illustratoren der katalanischen Bibeln solche Einzelminiaturen benutzten. Man vergleiche z. B. die Opferung Isaaks in der B. v. S. Isid. (Fig. 67) mit der entsprechenden Szene auf fol. 6 der Rip. B. (Fig. 5) und wird sehen, daß der Maler der Rip. B. nicht nur eine Vorlage nach der Art der Leoneser Bibel gehabt, sondern auch keinen rechten Platz gefunden hat, sie unterzubringen und deshalb in den Bildstreifen darüber hineingerät. Ja sollte nicht die Ausstreuung der Bilder über die Seiten des Ash. P. selbst schon eine Sammlung altchristlicher Text- oder Randminiaturen sein? Ich erhoffe von der Bearbeitung der Beatusapokalypsen für diese, die altchristliche Buchillustration im ganzen betreffende Frage weitere Klärung[26]. Jedenfalls bietet die Annahme, daß die katalanischen Maler wenigstens teilweise mozarabisierte Text- und Rand-Miniaturen kopiert und zusammengestellt haben auch die beste Erklärung für die mancherlei Mißverständnisse der Vorlagen, die wir bemerkt haben.

Nach diesen Feststellungen, zu denen uns die Heptateuch-Illustration der katalanischen Bibeln in Verbindung mit den erhaltenen Werken der vormaurischen und der mozarabischen Zeit geführt hat, wird der Weg durch die folgenden Bücher ungleich leichter und schneller zurückzulegen sein.

[25] Nach Hartel-Loewe CXIII, 542 v. J. 1073.

[26] Vgl. zu diesem Problem A. Baumstark, Frühchristlich-syrische Psalterillustration in einer byzantinischen Abkürzung, Oriens Christianus 5, 1905, 295ff. (über die Psalter-Handschrift *Ἁγίου Τάφου* 53 der griech. Patriarchalbibl. zu Jerusalem von 1051/54), wo das Eindringen der Randillustration in den Text behandelt wird. Derselbe: Ein byzantinischer Buchschmuck des Praxapostolos und seine Syro-palästinensische Vorlage, Oriens Christianus 6, 1906, 412ff. (zu *Ἁγίου Τάφου* 37 u. 47) und: Zur byzantinischen Odenillustration, Röm. Quartelschrift 21, 1907, S. 157ff. (bez. *Ἁγίου Τάφου* 55 u. *Ἁγίου Σταυροῦ* 88, beide 12. Jahrhundert) sowie: Zum stehenden Autorenbilde der byz. Buchmalerei, Oriens Christianus N. S. 3, 1913, S. 305ff., wo B. besonders der Frage des Autorenbildes nachgeht, das in der altspanischen Buchmalerei auch eine große Rolle spielt!); endlich: Ein rudimentäres Exemplar der griech. Psalterillustration durch Ganzseitenbilder, Oriens Christianus N. S. 2, 1911, S. 107ff. und: Eine Gruppe illustrierter armenischer Evangelienbücher des 17. und 18. Jahrhunderts in Jerusalem, Monatshefte f. Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 249ff., wo die Wechselbeziehungen beider untersucht werden.

5. Kapitel.

Die übrigen alttestamentlichen Bücher.

1. Das Buch Ruth.

Da die spanischen Bibeln die Heptateuch- und nicht die Oktateuch-Anordnung haben, so ist es angebracht, das Buch Ruth hier und nicht zusammen mit der ersten Gruppe zu behandeln. Da die B. v. Ripoll früher ein Band war, so ist es gekommen, daß bei ihrer Zerlegung in vier Bände zwar der Text von Ruth den Anfang des zweiten Bandes bildet, die Illustration aber noch z. T. auf dem letzten Blatte des ersten Bandes sich findet. Die Miniatur, die sich Bd. I fol. 110^{v} (Fig. 19) findet, kann so, wie sie vorliegt, wohl kaum anders gedeutet werden als: Elimelech wandert mit Noemi und seinen beiden Söhnen aus (R. 1, 1 u. 2). Die Zeichnung Bd. II fol. 1 (Fig. 20) ist sicher die Vermählung des Booz mit Ruth (R. 4, 9ff.), wie vor allem die Schwurhaltung der Männer (testes, R. 4, 9. 11) beweist[1].

Szenen aus Ruth sind in der älteren Kunst sehr selten und die erhaltenen sind andere als in unserer Handschrift. Die Viviansbibel hat eine kleine Familienszene als Initialbild[2]. Der Sm. Okt. illustriert R. 2, 3 (Ruth bei den Schnittern) und R. 3, 8 (Ruth zu Füßen des erwachenden Booz[3], der Kpl. Okt. nur R. 2, 3[4]. Daß diese beiden Szenen die eigentlichen Ruthbilder der byzantinischen Kunst waren, geht wohl aus ihrem Vorkommen in der Gebhardsbibel hervor[5]. Die B. v. S. Isidoro enthält zu Ruth keine Bilder.

2. Die Königsbücher.

Ich fasse unter dem Namen Königsbücher das 1. und 2. Buch Samuels und das 1. und 2. Buch der Könige in der bequemeren Bezeichnung 1. bis 4. Reg. und die Bücher der Chronik als 1. und 2. Paral. zusammen. Sie lassen sich deshalb nicht getrennt behandeln, weil die Maler dort, wo beide Quellen vorliegen, den Bericht der einen mit Zügen aus dem Bericht der anderen ergänzt haben.

Die Rod. B. hat im II. Bande Miniaturen vor 1. Reg. fol. 2^{v} und fol. 5, vor 2. Reg. fol. 21, vor 4. Reg. fol. 48, vor 1. Paral. fol. 63, vor 2. Paral. fol. 75, endlich fol. 109 im Anschluß an das in die „salomonischen Schriften" eingeschobene Gebet Salomons 3. Reg. 8, 54ff. noch einen Salomon-Zyklus.

Die Rip. B. hat solche zwischen den Einleitungen und dem Text von 1. Reg. fol. 94^{v} und 95, dann fol. 159^{v} zum Schlusse von 2. Paral., nachträglich beigefügt, fol. 160 und fol. 160^{v} anschließend an das hierhin gestellte Gebet des Manasses, und fol. 161 eine große Zahl von Miniaturen, die besonders 2. Paral. bzw. 4. Reg. reich illustrieren. Die Miniaturen auf fol. 94^{v} und 95 sind denen der Rod. B. nahe verwandt,

[1] Pijoan sieht (a. a. O. S. 505f.) in der ersten Szene: Ruth geht mit den Knechten des Booz Ähren lesen. Der Stab soll den Mann links nicht als Wanderer sondern als den Herrn kennzeichnen, wie auch sonst in der Rip. B. Josue kommt allerdings auch mit einem ähnlichen Stabe vor (I, fol. 89, Fig. 15) und die Tracht des Mannes ist ganz gleich der des Booz II, fol. 1, wie auch die Kleidung der Frau hier und dort dieselbe ist. Das alles spricht für Pijoans Deutung. Aber auch einer der beiden jüngeren Männer rechts hat den gleichen Stab. Ob der Zeichner seine Vorlage nicht richtig verstanden hat?

[2] Vgl. Ada-Handschrift (oben S. 30 A. 26), S. 82. [3] Hesseling, Fig. 333 u. 334.

[4] Ouspensky, Fig. 305. [5] fol. 107^{v}, Swarzenski XXIX, 100.

die von fol. 160, 160^{v} und 161 stellen dagegen einen in mancher Beziehung eigenartigen Zyklus dar. Einen Teil der Motive dieser Blätter lernten wir ja auch schon im Zusammenhang mit den Reliefs der Fassade von Santa Maria de Ripoll kennen. Der Übersichtlichkeit wegen stelle ich die Szenen ihrer Reihenfolge im biblischen Text nach zusammen. Das gemeinsame und das Sondergut der beiden Bibeln wird dabei auf die einfachste Weise hervortreten. Die Miniaturen zu den Büchern der Chronik bringe ich mit denen zu den beiden letzten Königsbüchern in eine Reihe, da sie einzelne Szenen enthalten, die nur in diesen vorkommen.

Die Darstellungen.

1. bis 3. Buch der Könige.

Die Rod. B. eröffnet II, 2^{v} (Fig. 21) die Reihe durch Annas Gespräch mit Heli (1. Reg. 1, 14ff.)[6]. Ob die Beinkleidung Helis in der äußerst rohen Zeichnung Strümpfe oder Hosen vorstellen soll (vgl. früher I, fol. 89, 99^{v}) ist schwer zu sagen. Das letztere wäre vielleicht ein Anzeichen für eine Vorlage ähnlich dem Ash. P., in dem die Hosen sehr oft vorkommen. Man beachte auch die zackige Umrißlinie des Bodens und vergleiche damit die spiralförmige des Berges, auf dem I, fol. 9 (Fig. 8) die Arche ruht, um zu erkennen, wie starke Verschiedenheiten in unseren Bibeln herrschen.

Es folgt in beiden Bibeln Samuels Darbringung 1. Reg. 1, 24ff.: Rod. B. fol. 5 (Fig. 79), Rip. B. fol. 94^{v}. (Fig. 18). Im Gegensatz zur B. v. S. Paul, die unsere beiden Szenen und dazu noch die Tröstung Annas durch Elkana enthält, wird der Vorgang hier mehr einer oblatio ähnlich, etwa gleich der Darstellung Jesu im Tempel, wiedergegeben.

Die Rip. B. zeigt fol. 94^{v} noch den Knaben Samuel, wie er Heli weckt (1. Reg. 3, 5. 6), die Rod. B. fol. 5 dazu noch die Juden voll Vertrauen bei der Bundeslade (1. Reg. 4, 5) und ihre Niederlage. Die beiden Söhne Helis liegen tot am Boden (1. Reg. 4, 10). Ganz ähnlich ist in beiden Bibeln die Ankunft des Boten bei Heli, der die Niederlage bei Aphak meldet, und Helis Tod (1. Reg. 4, 18). Wenn auf diese Darstellung in der B. v. S. Paul in den Grundzügen dieselbe ist, so legt das die Annahme einer alten gemeinsamen Traditionsquelle nahe, obgleich es auch nicht unmöglich ist, daß nur der Anschluß an den Wortlaut des Textes die Ähnlichkeit verschuldet.

Während nun die Rod. B. nur noch die Salbung Sauls bringt, hat die Rip. B. weitere Szenen, allerdings kunterbunt über die Seite verteilt. Unten in der rechten Ecke ist das zerbrochene Dagonsbild vor der Bundeslade (1. Reg. 5, 3ff.), in der zweiten Reihe neben Helis Tod Samuel als Richter in Masphath (1. Reg. 7, 5), in der Mitte der vierten Reihe Sauls Salbung (1. Reg. 10, 1) in Verbindung mit 1. Reg. 10, 5ff. (Sauls Begegnung mit den Propheten), links davon die Szene, wo Saul mit dem Ochsengespann vom Felde heimkehrend die Drohung des Naas von Ammon hört (1. Reg. 11, 5), in der dritten Reihe links die Vernichtung der Amalekiter (1. Reg. 15, 7), daneben anscheinend Samuel vor Saul nach der Schonung Agags (1. Reg. 15, 13ff.) und rechts Samuel, wie er in Gegenwart Sauls den Agag tötet (1. Reg. 15, 33) (?).

Außer der Form der Bundeslade ist in beiden Bibeln nur die Salbung Sauls in fast gleicher Weise dargestellt. Das ist auch die einzige Szene, die sonst nachweisbar ist, der Rip. B. ganz ähnlich in der B. v. S. Paul, ferner in der Gumpertsbibel fol. 82^{v}[7]. Nur braucht Samuel in der B. v. S. Paul dem Texte gemäß ein Horn statt der in den katalanischen Bibeln immer wiederkehrenden Krugflasche. Auffallend ist in der Rip. B. die Tracht Samuels[8] und die Verschiedenheit der Rüstung Sauls von der einfachen Tracht in der Rod. B. Die Tracht Samuels in der Rod. B. mit der helmartigen Kopfbedeckung und dem fransen-

[6] Dasselbe Motiv in anderer Form im Samuelzyklus der B. v. S. Paul.

[7] Swarzenski, Taf. XXXVIII, 123.

[8] Man könnte auch an die Gefangennahme Agags durch Saul (V. 8) denken. Der Mann mit dem Schwert in der Hand müßte dann Agag sein. Die äußere Erscheinung würde ein wenig zu V. 32: „er war sehr dick" passen. Doch kommt die Kopfbedeckung, die er trägt, nie bei einem Könige vor, wohl aber fol. 312 (Fig. 195) zu Anfang des B. Esdras, zweifellos als Kennzeichen für Esdras selbst, und fol. 352^{v} (Fig. 196) in der Anfangsvignette des 2. B. der Makkabäer, die anscheinend den Verfasser darstellt. Daher kann wohl nur Samuel gemeint sein, das Schwert in der Hand mit Rücksicht auf V. 33.

besetzten Mantel erinnert an die des Moses I, fol. 73). Auf die Hosentracht, die auch hier wieder erscheint, ist noch soeben hingewiesen worden.

Fol. 95 der Rip. B. (Fig. 26) und fol. 21 und 109 der Rod. B. (Fig. 80 u. 83) sind der Geschichte Davids und Salomons gewidmet. In der letzten Reihe von fol. 95 der Rip. B. und fol. 48 der Rod. B. (Fig. 22) ist dann noch ein Plätzchen gefunden worden, nach derselben Vorlage etwas aus der Geschichte des Elias und Elisäus festzuhalten.

Die Rod. B. erzählt in der ersten Kolumne von fol. 21 (Fig. 80) von oben nach unten die Niederlage, in der Saul seinen Tod fand (1. Reg. 31, 1ff.), die Überbringung der Krone Sauls durch den Amalekiter (2. Reg. 1, 2ff.), den Streit zwischen Isboseth und Abner wegen der Schändung der Respha (2. Reg. 3, 7ff.), die Huldigung Abners (2. Reg. 3, 20f.) und die Bestrafung der Mörder Abners (2. Reg. 4, 12). Die Deutung der letzten Szene ergibt sich mit Sicherheit aus der abgeschlagenen Hand des knieenden Mannes. Damit ist aber auch die Deutung der vorhergehenden Szenen gesichert. Eigenartig ist die Tracht Isboseths und Abners. Sie erklärt sich am leichtesten als Mißbildung einer vollen Pänula, wie sie der Ash. P. zeigt (vgl. Fig. 31, 32), noch ohne seitliche Teilung und Schulterspange. Hierin, wie auch in der Architektur mit ihren Kuppeltürmen, vielleicht auch in den mehrfach vorkommenden Stirnbinden, dürfen wir wohl wieder einen Hinweis auf altspanische Vorlagen erblicken. Die Kampfszene hat arabische Rüstungen.

Die Rip. B., deren Szenen bereits früher besprochen worden sind, als die Heimat der Handschrift bestimmt wurde, macht einen sonderbaren Sprung, indem sie gleich mit der Vision des Pestengels und Davids Flehen um Einhalten der Pest (2. Reg. 24, 16f.; vgl. Paral 21, 16) in der ersten Reihe von fol. 95 (Fig. 26) beginnt. Die Szene rechts kann, so wie sie da ist, nichts anderes bedeuten als Gad vor David (2. Reg. 24, 18), verbunden mit der Engelserscheinung, und Davids Gebet zu Gott (V. 16 und 17).

Daß hier ungenau nachgebildete Vorlagen anzunehmen sind, ist gleichfalls früher schon gesagt worden. Vielleicht darf ich noch auf die ungewöhnliche Tracht des Mannes, der am Fußende des Bettes steht, aufmerksam machen. Sie kehrt wieder bei Salomons Salbung und dürfte wohl die zeitgenössische Landestracht sein. Die Salomon-Szenen des fol. 95 der Rip. B. sind, wie gleichfalls früher schon erwähnt wurde: Bethsabee und Nathan bitten David um Salomons Thronfolge (3. Reg. 1, 15. 23). David hat den Reichsapfel in der Hand, Nathan die Kopfbedeckung auf dem Haupte, die wir bei Samuel und Moses schon kennen gelernt haben. Von der eigentümlichen Form der Kopfbedeckung, die wir bei Bethsabee finden, war auch schon die Rede[9]. Salomon reitet nach Gihon und wird von Sadok und Nathan gesalbt (3. Reg. 1, 33ff.). Salomon wird vom Volke als König begrüßt (3. Reg. 1, 40). Die beiden letzten Szenen kommen ähnlich in der B. v. S. Paul[10], ferner in der Gumpertsbibel fol. 105^{v} [11] vor, sind also zum Eigentum der karolingischen und der byzantinischen Kunst geworden. Um so eher begreifen wir, daß eine Darstellung der Salbung Salomons auch nach Ripoll drang, um als Vorlage für die Fassadenreliefs und für unsere Bibeln zu dienen. Auch die folgende Szene, Salomons Urteil (3. Reg. 3, 16ff.) ist ein verbreitetes Motiv gewesen. Wir finden es z. B. in der B. v. S. Paul[12], Gr. 510 fol. 215^{v} [13] und in der Gumpertsbibel fol. 105^{v} [14], allerdings in anderer Auffassung. Dagegen scheint die letzte Szene der Rip. B. Salomons Traum nach der Fertigstellung des Tempels (3. Reg. 9, 2ff.; 2. Paral. 3, 7. 12ff.), die gleich dem Urteil Salomons einen Platz an der Kirchenfassade gefunden hat, seltener gewesen zu sein. Der unbärtige Christus und das Gewand mit dem flatternden Palliumende weisen jedoch auch hier bestimmt auf eine Vorlage hin, — von welcher Art, soll gleich gesagt werden — nicht minder der Tempel mit seinen einander überschneidenden Bogen.

Der Maler der Rod. B. hat einen ersten Salomon-Zyklus fol. 75 (Fig. 82) im Anschluß an die ersten Verse von 2. Paral., und einen zweiten Gesamtzyklus fol. 109 (Fig. 83) aus den Quellen, die er vorfand, gebildet.

Der erste zeigt Salomons Befehl an die Führer und Vornehmen in Israel, ihn nach Gabaon zu begleiten (2. Paral. 1, 2), das Opfer auf dem ehernen Altar in Gabaon (2. Paral. 1, 6) und die erste Gotteserscheinung (2. Paral. 1, 7ff.).

[9] Oben S. 37 A. 17. [10] Boinet pl. CXXV. [11] Swarzenski, Taf. XXXVII, 121.
[12] Boinet pl. CXXV. [13] Omont pl. XXXIX. [14] Swarzenski, Taf.

Der zweite beginnt mit Davids letzten Ermahnungen (1. Paral. 28, 9ff.; 3. Reg. 2, 1ff.), zeigt dann die Herbeischaffung der Materialien zum Tempelbau (2. Paral. 2, 16; 3. Reg. 5, 16), die Versammlung der Ältesten Israels vor der Übertragung der Bundeslade (2. Paral. 573; 3. Reg. 8, 1), neben diesen Szenen den Tempel selbst mit der Bundeslade und den Cherubim und die Einweihung, darüber Salomons Festungsbau (2. Paral. 8, 1ff.; 3. Reg. 9, 17ff.) und ganz unten noch den Besuch der Königin von Saba (2. Paral. 9, 1ff.; 3. Reg. 10, 1ff.). Die Einweihungsfeierlichkeiten zeigen Salomon in einer Haltung, die der Maler nur nach 3. Reg. 8, 54 so zeichnen konnte[15].

4. Buch der Könige.

Vom Stoff des 4. Buches der Könige und dem entsprechenden Abschnitte des 2. Buches der Chronik standen dem Maler als überliefertes Gut uur einige Szenen zur Elias- und Elisäusgeschichte zur Verfügung.

Die Rip.B. enthält fol. 95 in der untersten Reihe den Jordanübergang des Elias und Elisäus (4. Reg. 2, 8) — die Prophetensöhne (2, 7) staunend hinter ihnen —, des Elias letztes Gespräch mit Elisäus (4. Reg. 2, 9. 10) und des Elias Entrückung (4. Reg. 2, 11. 12).

Fol. 159^{v} (Fig. 85) bringt sie nochmals des Elias Entrückung nach einer anderen Vorlage und damit verbunden Elisäus, wie er den Mantel ergreift (4. Reg. 2, 13) und das Wasser des Jordan mit Hilfe des Mantels zerteilt (V. 14), darunter Elisäus, das Wasser von Jericho reinigend (V. 20f.), die Beratung der Könige von Juda, Israel und Edom (4. Reg. 3, 10ff.) und zum Schlusse ihr Erscheinen vor Elisäus (V. 12ff.).

Die Rod.B. hat fol. 48 (Fig. 22), also vor den oben besprochenen Illustrationen, zum Schlusse des 3. Buches der Könige des Elias Entrückung und Elisäus, wie er den Jordan teilt.

Die Darstellungen Rod.B. fol. 48 und Rip.B. fol. 95 sind in mehreren Einzelheiten einander so ähnlich, daß an der Anfertigung nach einer Vorlage und von Händen gleicher Schulung gar kein Zweifel übrig bleibt. Man würde bei dem Elias im Wagen, dem Wagen selbst, vor allem bei dem nachschauenden Elisäus an einen und denselben Zeichner denken, wenn nicht gewisse Verschiedenheiten der zeichnerischen Art bei genauerem Zusehen die Verschiedenheit der Hände offenbarten oder wenigstens zeigten, daß der Maler der Rod.B. nicht zur gleichen Zeit auch die Miniatur der Rip.B. gemacht haben kann. Die Wagenform haben wir bereits früher (zu Rip.B. fol. 82) kennen gelernt und ihren Urtypus im Ash. P. gefunden. Die Darstellung des Himmels und die durch eine andere Auffassung des Textes von V. 12 verursachte, ikonographisch höchst merkwürdige Hinzufügung des Wagenlenkers mögen besonders erwähnt werden.

Die Illustration zum 4. Buch der Könige auf fol. 160, 160^{v}, 161 der Rip.B. (Fig. 86—88) sind ein Unikum in der Illustration der Bibel.

Eine Aufzählung der dargestellten Szenen wird im allgemeinen genügen. Nur an einzelnen Stellen werden Erklärungen hinzugefügt werden müssen.

Fol. 160. 1. Reihe. Sieg des Königs von Israel über Moab (4. Reg. 3, 24ff.).

2. Reihe. Die bittende Prophetenfrau vor Elisäus (4, 1ff.)

Naaman vor dem Könige von Israel (5, 6ff.).

Naaman vor Elisäus (5, 15).

3. Reihe. Die Salbung des Jehu durch den Jünger des Elisäus (9, 6).

Jehu vor Jezrahel (9, 16ff.). Vorn im Tore der Stadt liegt Jorams nackte Leiche, aus der nach 2. Paral. 21, 15 die Eingeweide heraustreten sollen (daher der geschwollene Bauch) und die nach 2. Paral. 21, 19 vom Volke nicht beerdigt, vielmehr nach 4. Reg. 9, 26 von Jehu aufs Feld geworfen wurde.

Jehu tötet Joram (9, 24). Joram redet mit Ochozias (V. 23) und steht so, daß ihn Jehu zwischen die Schultern treffen muß (V. 24).

4. Reihe. Athalia läßt die Nachkommen des Ochozias morden (4. Reg. 11, 1ff.; 2. Paral. 22, 10f.).

Josaba rettet den Joas (ebd.), Jojada (2. Paral. 22, 11) steht bei ihnen.

[15] „surrexit de conspectu altaris domini; utrumque enim genu in terram finxerat, et manus expanderat in coelum".

Jojada erhebt den Joas (4. Reg. 11, 11f.; 2. Paral. 23, 1ff.). Von rechts erhält Joas das Szepter, von links das Schwert.

Athalia wird getötet (4. Reg. 11, 15f.; 2. Paral. 23, 14f.). Die Männer legen, genau nach 2. Paral. 23, 15 „Hand an ihren Nacken".

5. Reihe. Ezechias versammelt die Führer des Volkes zur Beratung beim Herannahen Sennacheribs (2. Paral. 32, 3f.).

Ezechias befestigt Jerusalem und empfängt die Gesandten Sennacheribs (2. Paral. 32, 5. 9; 4. Reg. 18, 18). Ich möchte in dem Könige vor der Stadt Ezechias selbst und nicht Rabsakes, den Vorsteher des assyrischen Königs, erblicken, da dieser doch wohl kaum mit Krone und Szepter dargestellt worden wäre.

Der Engel Gottes schlägt das assyrische Heer (2. Paral. 32, 21; 4. Reg. 19, 35).

6. Reihe. Sennacherib wird im Tempel seines Gottes von seinen Söhnen ermordet (2. Paral. 32, 21; 4. Reg. 19, 37).

Isaias am Krankenbette des Ezechias (4. Reg. 20, 1ff.; 2. Paral. 32, 24; Ps. 38, 1ff.).

Ezechias zeigt den babylonischen Gesandten seine Schätze (4. Reg. 20, 13; 2. Paral. 32, 31; Ps. 39, 2). Der links stehende Mann hat eine ähnliche Tracht wie in der zweiten Reihe Naaman, der vor ihm stehende hält ein Gefäß in der Hand und steht vor einem Hause („ostendit . . . domum vasorum suorum"). Daher ist die Deutung wohl gesichert.

Die Geschichte des Ezechias ist die einzige aus dem ganzen 4. Königsbuche, die außer der des Elias und Elisäus häufiger in der byzantinischen Kunst dargestellt worden ist. Der Grund liegt in der liturgischen Verwertung des Gebetes des Ezechias, Is. 38, 10ff. Die Ezechiasbilder beginnen schon in altchristlicher Zeit[16]. Um ein byzantinisches Beispiel zu nennen, sei erwähnt der Pariser Psalter Gr. 139 mit der Szene des erkrankten Ezechias, wir finden einen ganzen Zyklus in der Salzburger Gumpertsbibel fol. 171v[17]: Die Boten des Sennacherib vor Ezechias, Isaias ermutigt den Ezechias (Is. 37, 6ff.), der Engel des Herrn schlägt die Assyrer, Ezechias auf dem Krankenbette, das Sonnenwunder (4. Reg. 20, 11; Is. 38, 8), teilweise also dieselben Motive wie in der Rip.B. Die Rod.B. hat die Szene des erkrankten Ezechias in ihren Isaias-Zyklus aufgenommen. Dabei mag bemerkt werden, daß die Sonne in der Gumpertsbibel genau dieselbe eigentümliche Form hat wie in der Rip.B. fol. 82 in dem Bilde des Sieges Josues bei Gabaon. Diese Form, die auch in den Mosaiken von S. Maria Maggiore und in griechischen Handschriften vorkommt, ist altes hellenistisches Kunstgut.

Fol. 160v. Das apokryphe Gebet des Manasses gab dem Maler Anlaß — und verschaffte ihm allem Anscheine nach zugleich eine Vorlage —, Manasses im Block (vgl. 2. Paral. 33, 11f.) und daneben als Wiederhersteller der Mauer der Davidstadt (2. Paral. 33, 14) darzustellen. Von oben nach unten haben dann folgende Szenen ihren Platz gefunden.

Josias empfängt von Saphan das Buch des Gesetzes (2. Paral. 34, 16ff.; 4. Reg. 22, 9ff.). Rechts der Tempel zur Andeutung der Erneuerung des Kultes.

Des Josias Kampf mit Nechao von Ägypten (2. Paral. 35, 20ff.; 4. Reg. 23, 29).

Des Nabuchodonosor Sieg über die flüchtende Besatzung von Jerusalem (4. Reg. 25, 4)?

Sedekias wird (rechts) gefangen vor Nabuchodonosor geführt, von ihm gerichtet (links); die beiden vor seinen Augen getöteten Söhne (4. Reg. 25, 7; Jerem. 52, 10) werden durch die beiden Köpfe mit geschlossenen Augen unten am Rande angedeutet. (?)

Die beiden letzten Szenen deute ich nur mit Vorbehalt. Es könnte auch Nabuchodonosors Zug gegen Joachin (4. Reg. 24, 11), den Enkel des Josias, und dessen Gefangennahme (4. Reg. 24, 12), oder auch der Sieg (der Text spricht nur von Gefangennahme) des Nechao von Ägypten über Joachaz (4. Reg. 23, 33) und die Einsetzung von dessen Bruder Joakim (4. Reg. 23, 34; 2. Paral. 36, 3. 4) gemeint sein. Für die

[16] Die älteste Darstellung ist auf einem altchristlichen Goldglas. Vgl. H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser, Freiburg i. B. 1899, S. 65f. [17] Swarzenski, Taf. XL, 128.

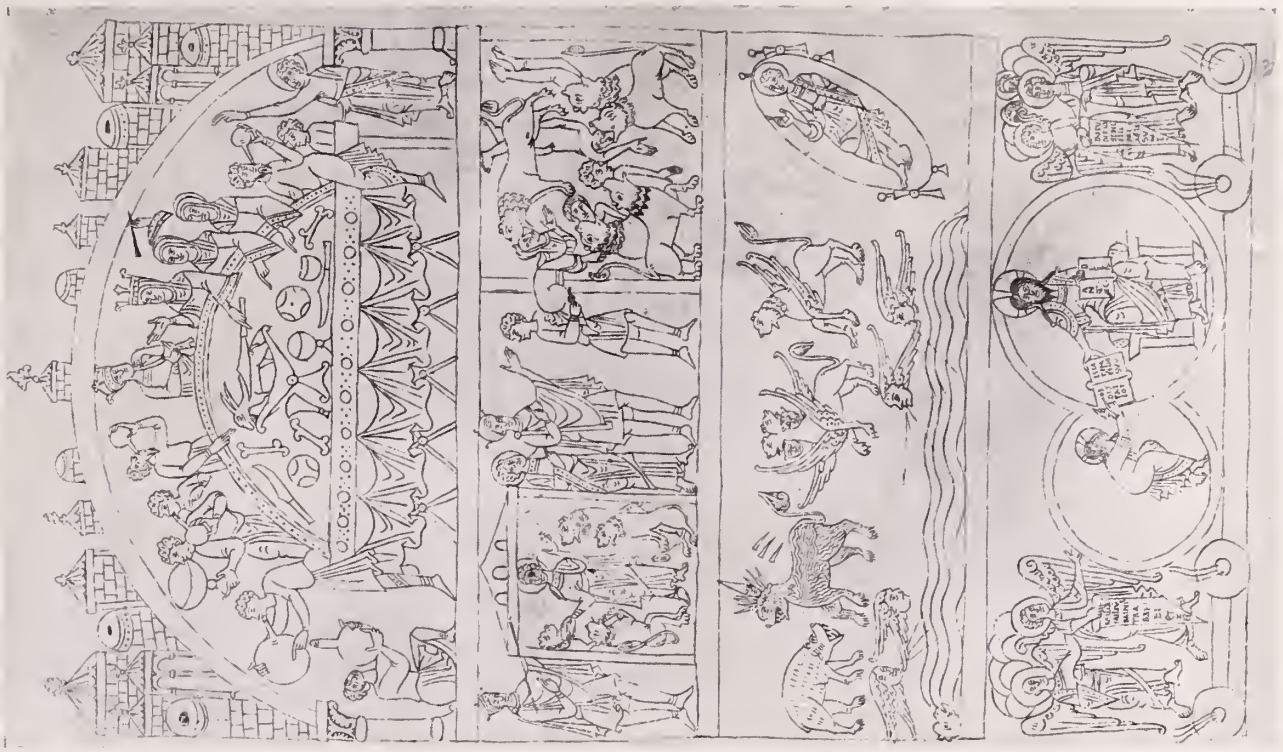


Fig. 101. Rod.B. III fol. 66

Fig. 100. Rod.B. III fol. 65^{v}

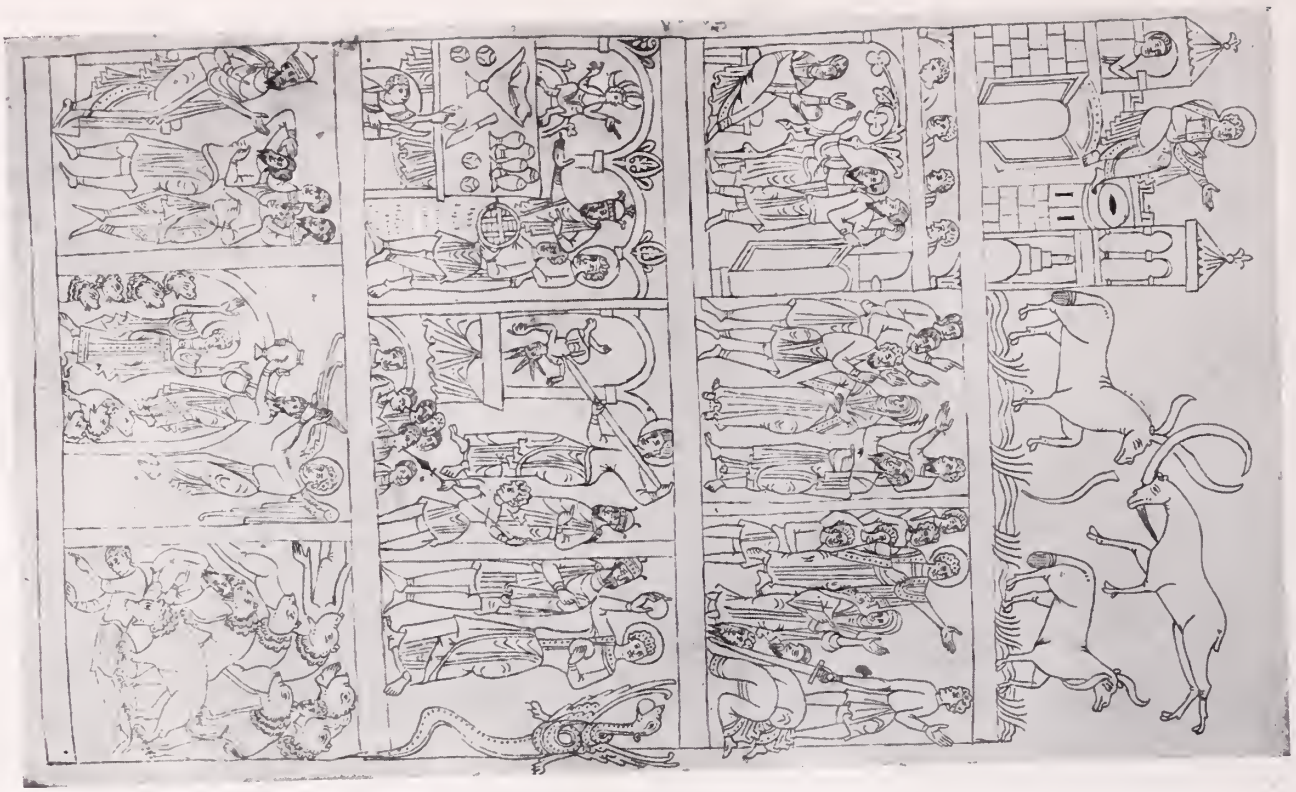


Fig. 102. Rod.B. III fol. 66v

Fig. 103. Rip.B. fol. 227v

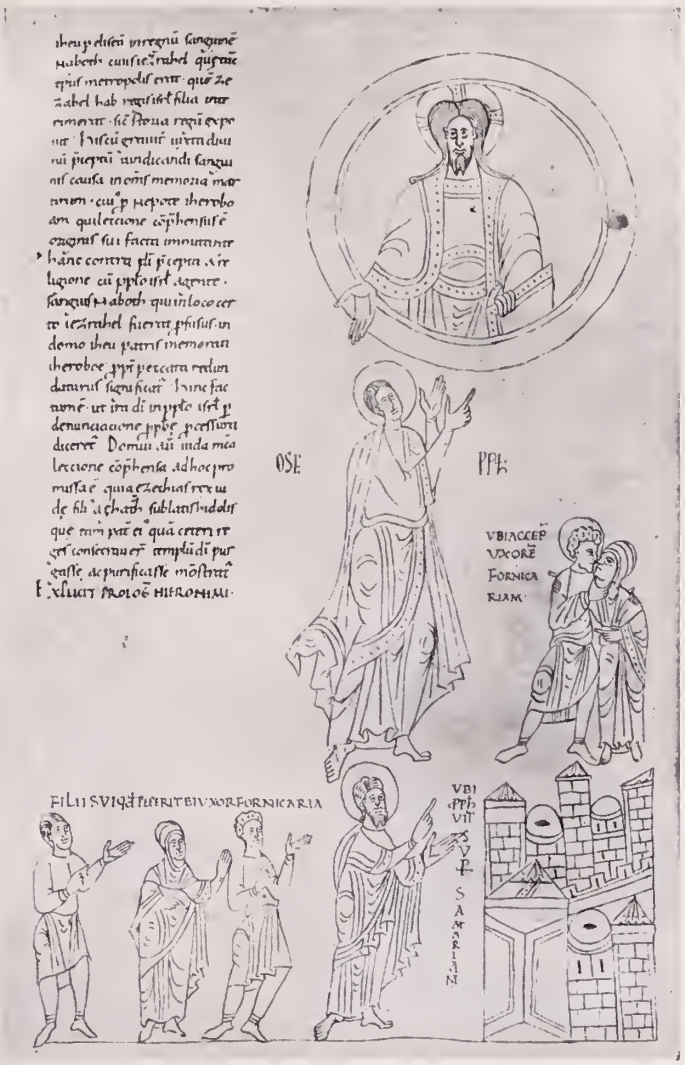


Fig. 104. Rod.B. III fol. 74v

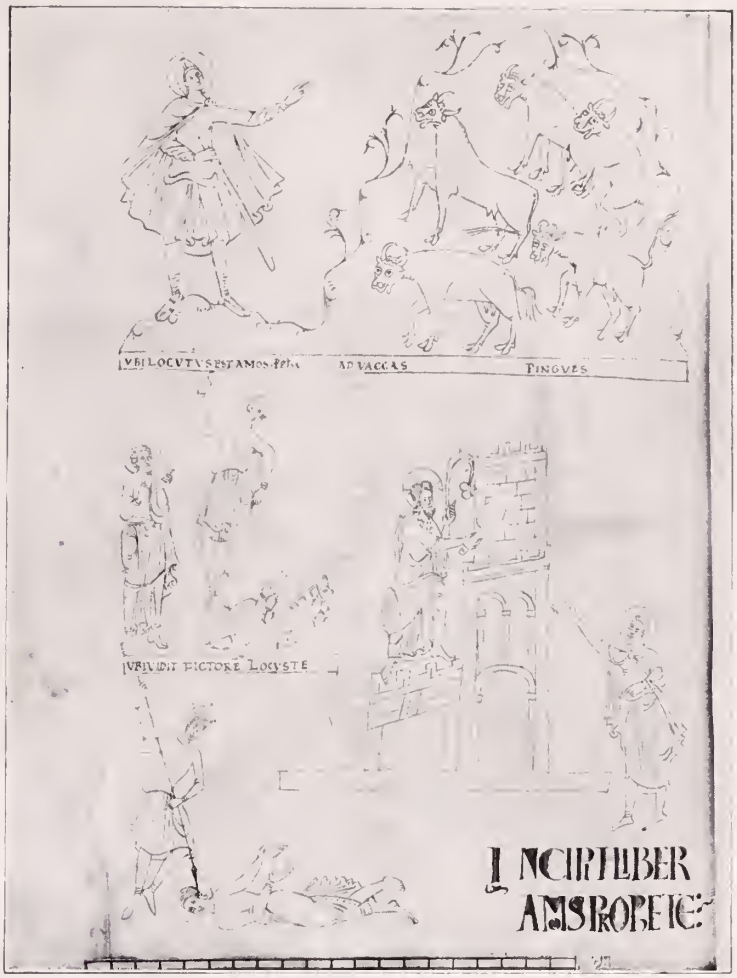
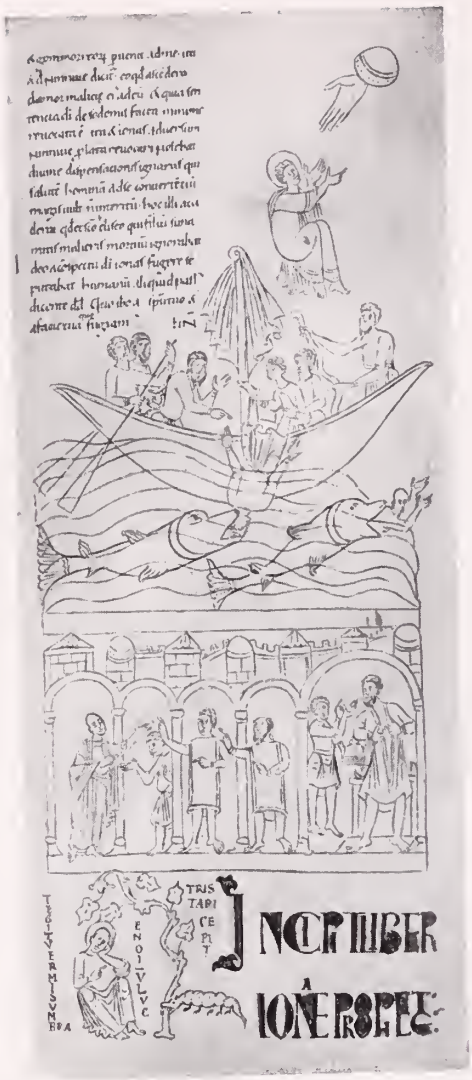


Fig. 105. Rod.B. III fol. 79v

Fig. 106. Rod.B. III fol. 82

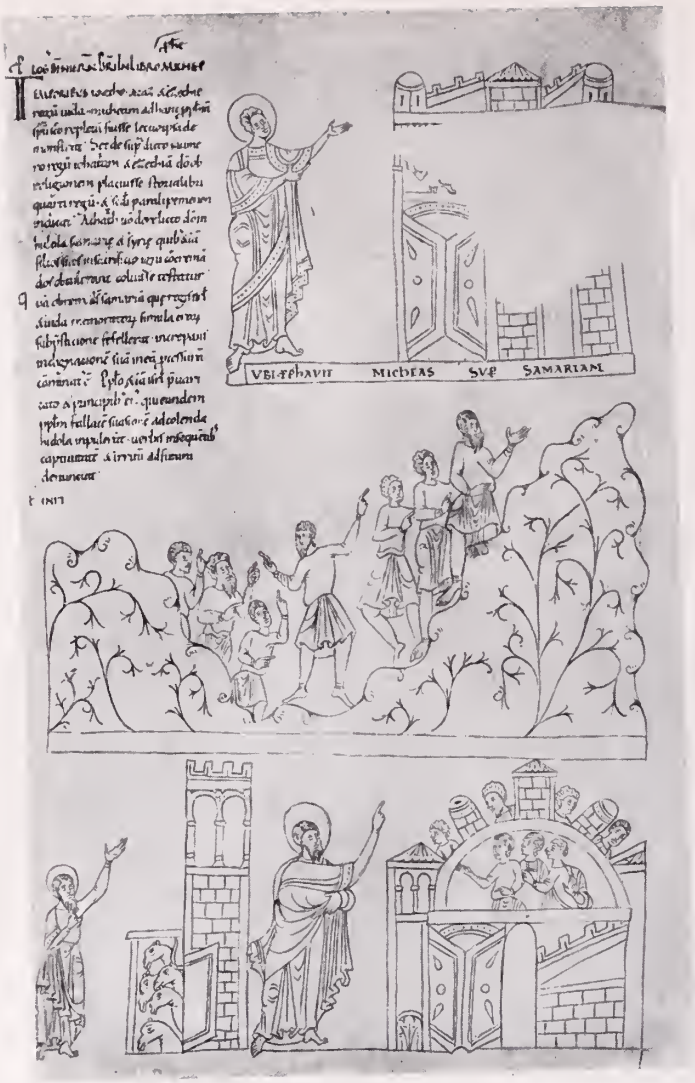
rechts: Fig. 107. Rip.B. fol. 242



links: Fig. 108.

Rod.B. III

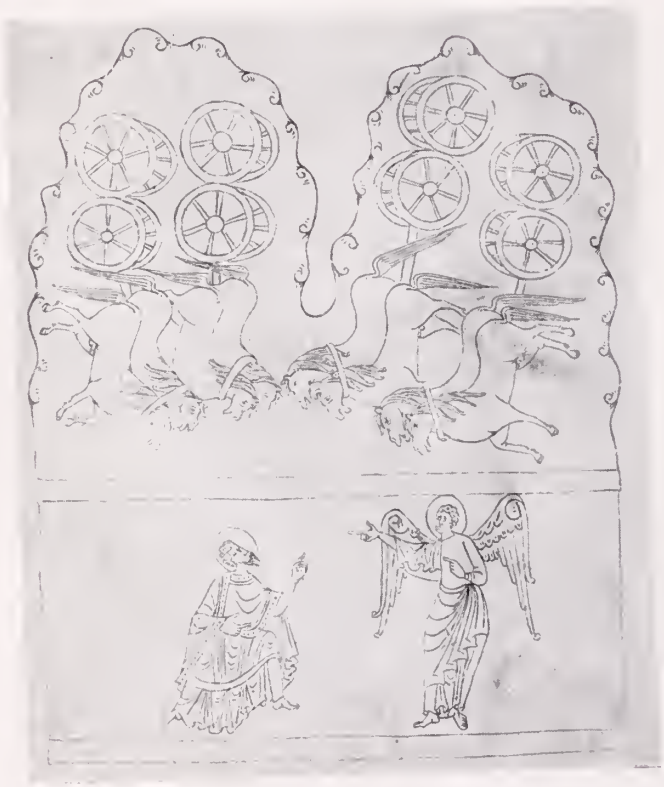
fol. 83



rechts: Fig. 109.

Rod.B. III

fol. 84



links: Fig. 110.

Rod.B. III

fol. 92

rechts: Fig. 111.

Rod.B. fol. 96

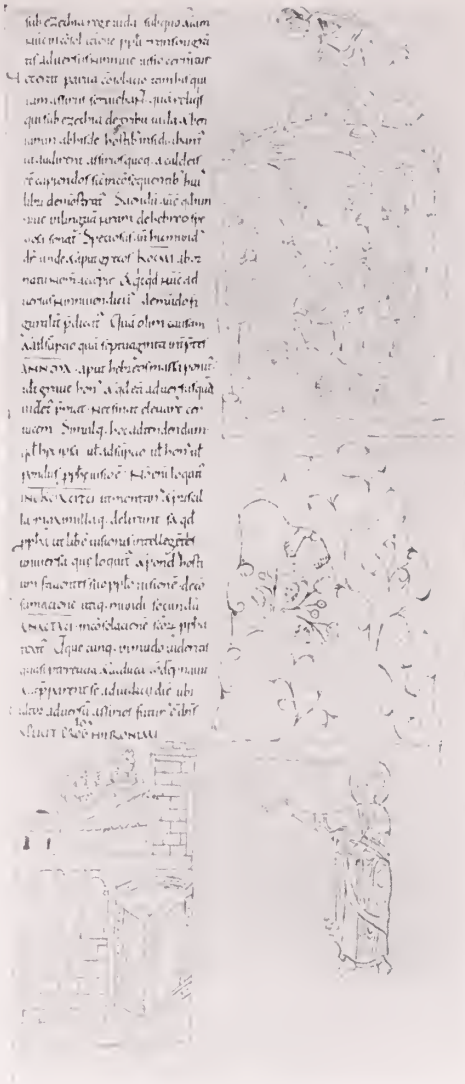


Fig. 113. Rod.B. III fol. 86

---

links:

Fig. 112. Rod.B. III fol. 77^{v}

Fig. 114. Rod.B. III fol. 87

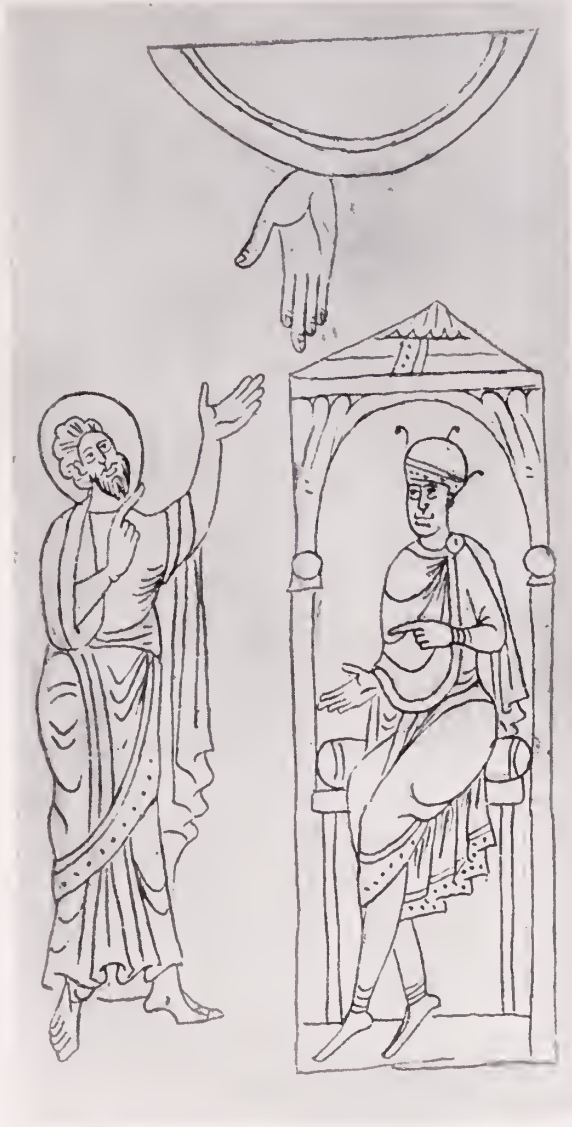


Fig. 115. Rod.B. III fol. 88

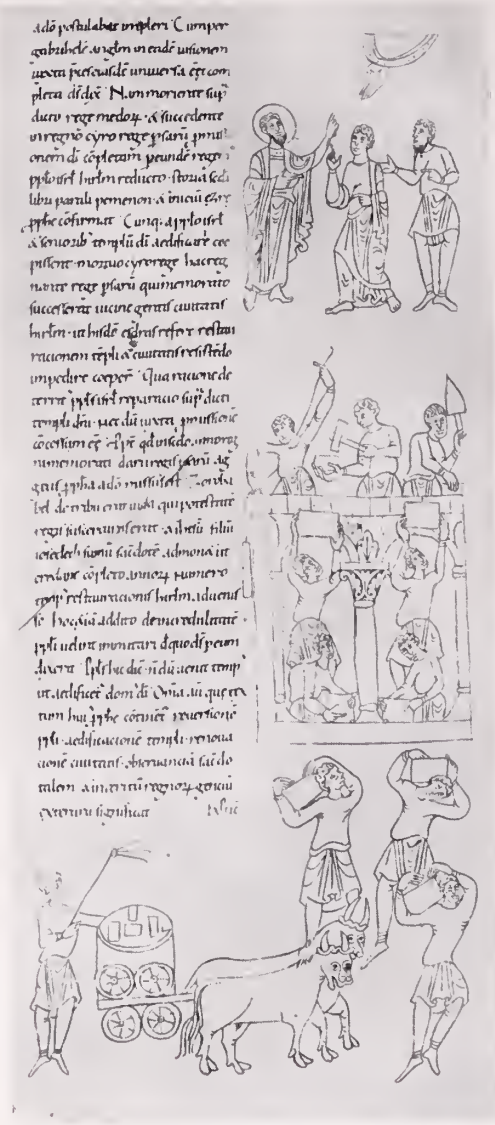


Fig. 116. Rod.B. III fol. 89v

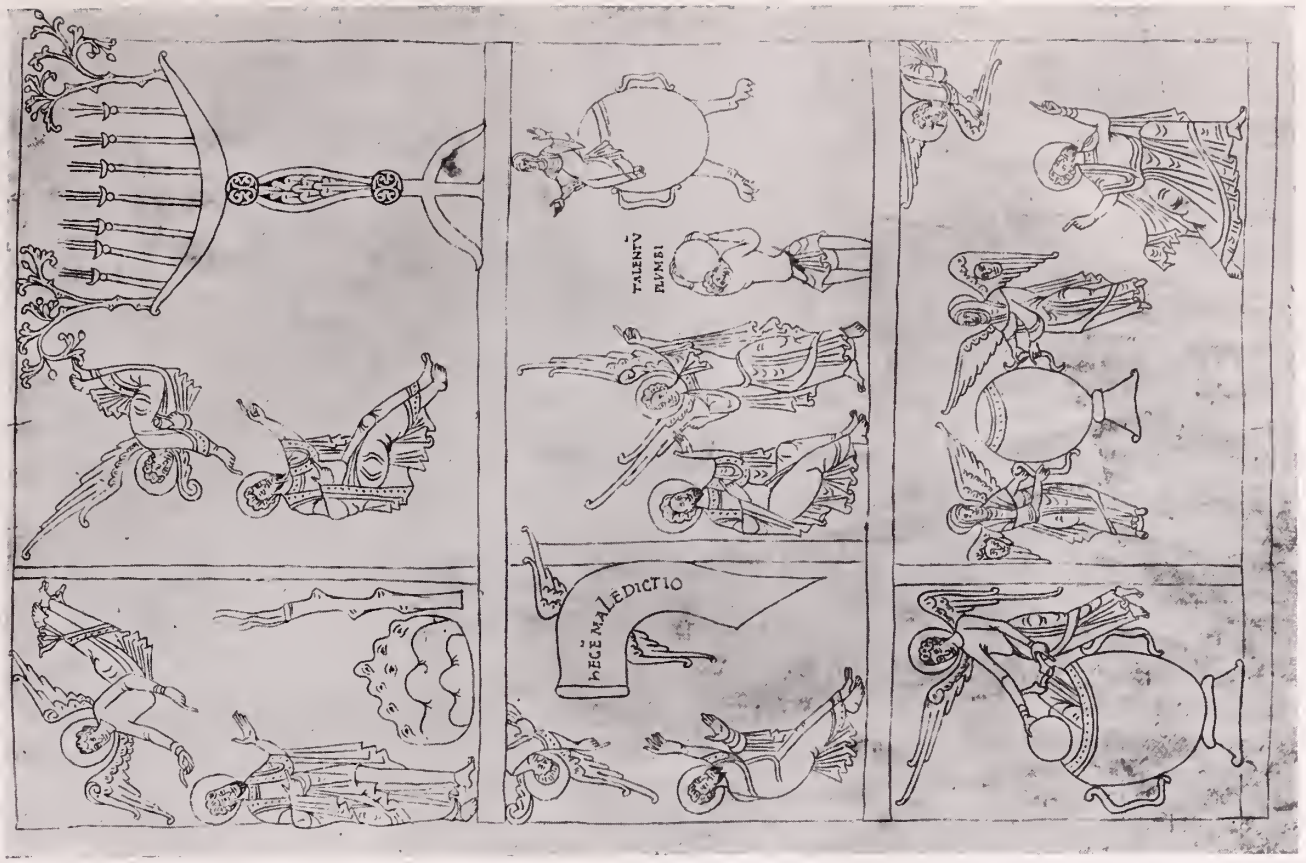


Fig. 118. Rod.B. III fol. 91v

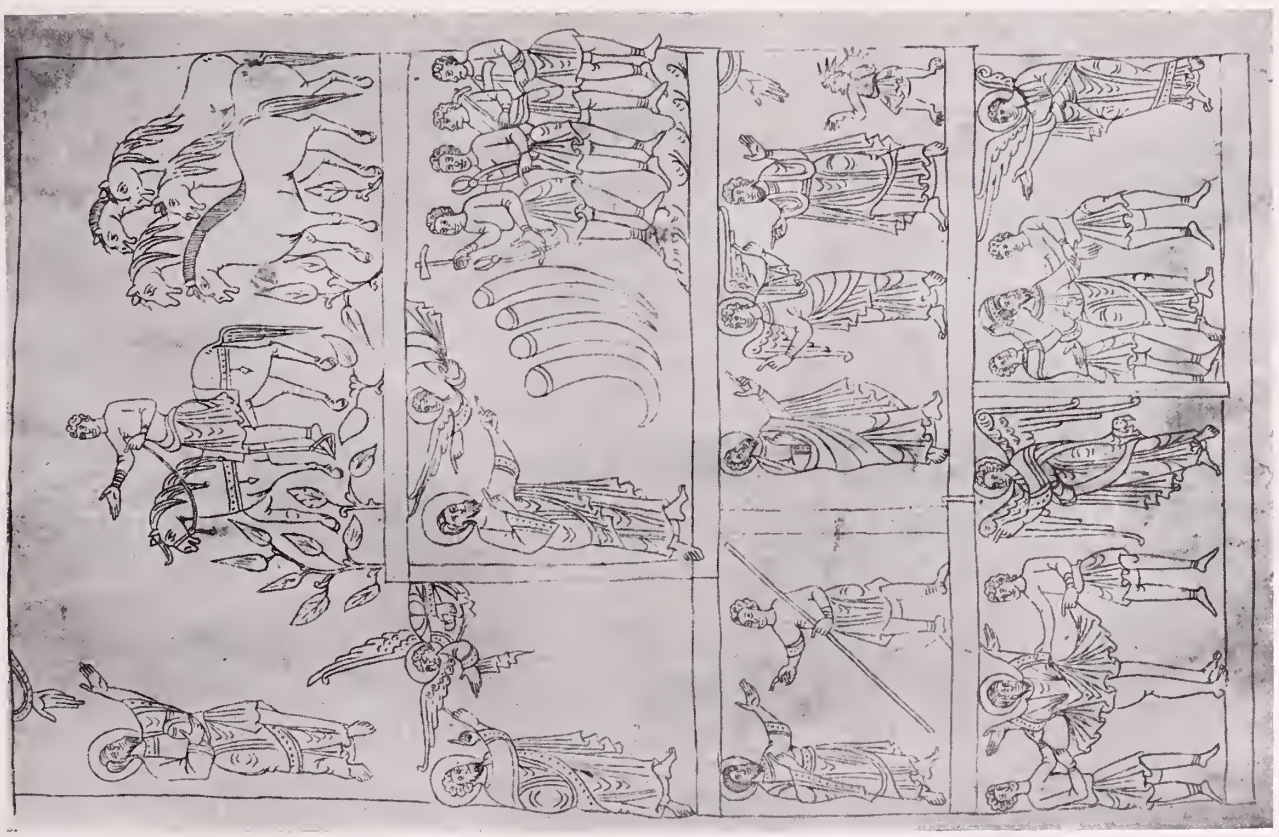


Fig. 117. Rod.B. III fol. 91

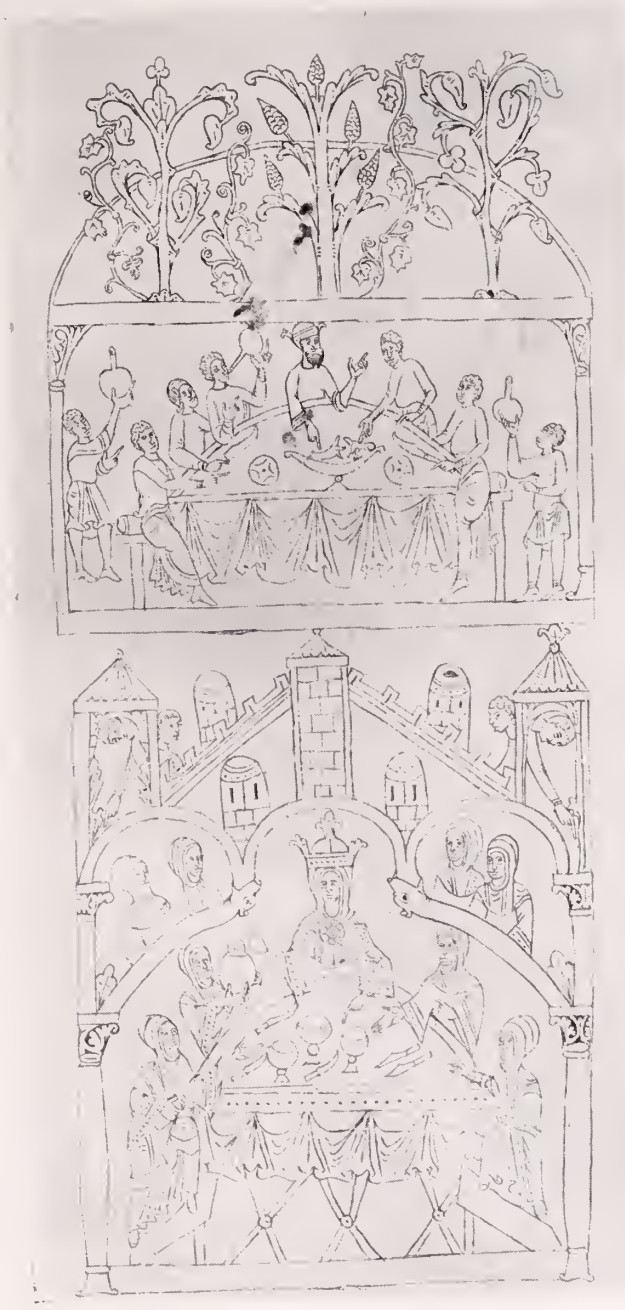


Fig. 121.

Rod.B. III fol. 122v

---

links:

Fig. 119. Rod.B. III fol. 97

---

rechts:

Fig. 120. Rod.B. III fol. 97v

erste Deutung spricht, daß der König rechts an einem Strick gefangen herbeigeführt wird — „sie führten den König gefangen nach Reblatha zum Könige von Babylon, welcher über ihn das Urteil fällte“ (4. Reg. 25, 6) — und daß die beiden Köpfe unbekleideter Toten am Boden sichtbar sind.

Die saubere Ausführung der Miniaturen von fol. 160^{v} — beachte besonders den gefangenen Manasses — und die Akanthusverzierung an der Kehle des Thrones, ein Motiv, das ähnlich oft an Friesen von Gebäuden in gleichzeitigen byzantinischen Miniaturen vorkommt, verdienen besonders vermerkt zu werden.

Auf fol. 161 scheint dann ein anderer das Thema nochmals aufgegriffen und einen neuen Zyklus versucht zu haben, der den Untergang des Reiches Juda schildern sollte.

Ganz klar ist von den Bildern nur der Inhalt der beiden letzten Reihen mit der rechten Hälfte der zweiten. Denn die letzte Reihe zeigt zum Schlusse unzweifelhaft die Blendung des Sedekias und die Hinrichtung seiner Söhne, in der linken Hälfte demnach die Gefangennahme des Sedekias. Dann kann die vorletzte Reihe nur die Zerstörung Jerusalems sein, von der 4. Reg. 25, 9. 10 und 2. Paral. 36, 19 berichten, und die rechte Hälfte der zweiten Reihe nur den Kriegszug Nabuchodonosors 4. Reg. 25, 1 darstellen. Nun zeigt aber die linke Hälfte der zweiten Reihe wieder eine Blendung, obwohl die Hl. Schrift nur die eine des Sedekias kennt, und die erste Reihe rechts die Belagerung einer Stadt, links oben einen gefangenen König vor einem sitzenden König, also wieder anscheinend Sedekias, und links unten eine Szene, die sich als Erhöhung des Godolias (4. Reg. 25, 22; Jerem. 40, 5) verstehen ließe. Da die Krieger der zweiten Hälfte der Szenen von fol. 161 alle ohne Kopfbedeckung, die der ersten alle mit dem konischen Spitzhelm dargestellt sind, der auch von den abgerundeten Helmen auf fol. 160^{v} ganz deutlich abweicht, so wird es sich wohl ziemlich sicher um Nachzeichnung von drei verschiedenen Vorlagen handeln, bei der dann mehrere Szenen doppelt, ja dreifach, dargestellt wurden[18].

Die Quellen der Darstellungen in den Königsbüchern.

Die Illustration der Königsbücher ist nicht nur als reichhaltigste Bilderreihe dieses Stoffes, die wir besitzen, merkwürdig, sondern auch durch die Eigenart der Auswahl. Nur wenige Bestandteile berühren sich näher mit den byzantinischen oder von Byzanz beeinflußten Zyklen: Die Geschichte Helis und Samuels[19], teilweise Salomons und des Ezechias[20]. Dazu kommt als Einzeldarstellung die Entrückung des Elias. Dagegen fehlen gerade die Szenen aus dem Leben Davids, die in der byzantinischen Kunst so sehr beliebt und auch der karolingischen, wie endlich auch der koptischen nicht fremd waren, vollständig: David als Hirt, Davids Löwenkampf, seine Salbung, sein Kampf gegen Goliath, seine Verherrlichung nach Goliaths Tötung, seine Krönung, Sünde und Buße. Dafür haben unsere Bibeln viele Szenen, die sonst nie vorkommen.

Eine Erklärung scheint mir nur die Annahme reich illustrierter altspanischer Handschriften zu bieten, und zwar mehrerer, aus denen die Illustratoren geschöpft haben. Daß die altchristliche Zeit illustrierte Bücher der Könige kannte, beweisen die 14 Bilder zur Geschichte Samuels, Sauls und Davids in der ältesten illustrierten Bibelhandschrift, die wir besitzen, den Fragmenten der Quedlinburger Itala aus dem 4. Jahrhundert.[21] Dann aber wird David infolge seiner typischen Bedeutung immer mehr der Mittelpunkt der Darstellungen. Davidzyklen gibt es in allen Formen, in Holzreliefs auf der Tür von San Ambrogio in

[18] Derselbe Helm kommt auf den Fresken von Bawit vor, wo Goliath ihn trägt (Clédat pl. XVIII u. XIX). Es ist der persisch-arabische Helm. Ich glaube, daß schon daran die frühe Datierung der betr. Fresken scheitert, die O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology, p. 284 annimmt und der P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, S. 157 (5.—7. Jahrhundert) folgt.

[19] Anna im Gebete kommt in Gr. 139 fol. 428 als Miniatur zum Canticum der Anna vor (Omont, pl. XI), ähnlich in dem schon mehrfach erwähnten Pantokrator-Psalter (Omont, p. 9 A. 8). Die Gebhards-Bibel hat fol. 111 (Swarzenski, Tafel XXXVI, 105) Anna und ihre Nebenbuhlerin, Annas Opfer, Heli und seine Söhne, Gottes Verwerfungsurteil über Heli.

[20] Eine vorzügliche Zusammenstellung der altchristlichen und frühmittelalterlichen Davidzyklen gibt Clemen, Monumentalmalerei, S. 156 ff. Sie schließt Saul, Samuel und Salomon ein.

[21] S. oben S. 32 A. 48.

Mailand aus dem 4. Jahrhundert[22], in Metallplastik auf den Schalen des Silberfundes von Cypern aus dem 5. bis 7. Jahrhundert[23], in Elfenbein[24], in Fresken, wie denen von Bawît, in Mosaiken, wie etwa noch im 11. Jahrhundert in St. Gereon zu Köln, und dann in Handschriften. Vornehmlich boten die Psalterien die Gelegenheit, sie mit einer Anzahl von Davidszenen zu schmücken. Aber auch Homilienbücher wie Gr. 510 konnten an David nicht vorübergehen. Dem gegenüber tritt die einfache, die Erzählung unterstützende Illustration, die von David nicht nur, sondern überhaupt vom Inhalt der Königsbücher berichtet, zurück, wenn auch Werke wie die Bibel von S. Paul und die Gumpertsbibel beweisen, daß sie nicht ausstirbt. Aber sie wird ärmer. Daß im konservativen, bibelreichen Spanien die alte Tradition stark blieb, zeigt die Fülle der Illustrationen in der Bibel von San Isidoro[25]. Sie sind wirklich noch rein erzählend; jeder typologische Bezug liegt ihnen fern. Daher enthalten sie auch manche Szene, die sonst nicht erhalten ist und weichen so weit von dem übrigen bekannten Bilderschatz ab. Mit dem der katalanischen Bibeln trifft der von San Isidoro auch nur an einzelnen Stellen zusammen, wie in Salomons Tempeleinweihung (fol. 123, Fig. 82), Salomons Salbung (fol. 142), des Elias Entrückung (fol. 164^{v}). Dagegen teilt sie mit den katalanischen Bibeln die Eigentümlichkeit, daß sie die Szenen der Bücher der Könige aus den Büchern der Chronik ergänzt. Vor allem aber scheinen mir eine Reihe von Einzelheiten auf altspanische Vorlagen der katalanischen Bibeln hinzuweisen. An Besonderheiten der Tracht ist mehrfach erinnert worden. In der Architektur haben sie aus mozarabischen Vorlagen die vielfarbig glasierten Ziegel der arabischen Bauweise sorgsam nachgeahmt (fol. 160^{v} unten und 161 oben), meistens aber vereinfacht. Das Gefäß in der Hand des Ezechias, der seine Schätze zeigt, Rip. B. fol. 160 (Fig. 86) unten rechts, ist im Querschnitt wieder gegeben, ganz wie die Gefäße in den mozarabisierten Beatus-Handschriften. Ganz mozarabisch ist endlich auch die Schlußvignette auf fol. 159^{v} zu Paralipomenon (Fig. 85), sowohl in der technischen Ausführung wie in dem Motiv des Mannes zwischen den beiden Löwen. Sie ist offenbar, ohne vorgesehen zu sein, von einem Maler, dem ihre Vorlage besonders gefiel, noch hinzugefügt worden. Der Hufeisenbogen kommt auf den Blättern der Königsbücher vor, ist aber bei weitem nicht die Regel. Bedenken wir endlich, in welcher Weise im Ash. P. die Szenen zusammengeschachtelt sind, so verliert auch die gehäufte Fülle der Bilder alles Auffallende.

Ein Wort der Erwähnung verdient noch die auf fol. 160 der Rip. B. vorkommende Altarform. Bisher fanden wir die auf einer Säule ruhende Platte (vgl. fol. 6 der Rip. B.). Wie die Beatus-Handschriften zeigen[26] und erhaltene Beispiele beweisen, war diese Form durchaus die in Spanien gebräuchliche. Wenn hier ein kastenförmiger Altar auftritt, so werden wir an die Sitte zu denken haben, ihn durch Antependien abzuschließen. Es wird wohl keine Gegend geben, in der sich frühmittelalterliche Antependien in solcher

---

[22] Ad. Goldschmidt, Die Kirchentür des hl. Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur, Straßburg 1902.

[23] O. M. Dalton, Byz. art and archaeology, p. 574 u. Fig. 57—62.

[24] Vgl. das von Clemen a. a. O. Fig. 125 abgebildete Elfenbeinkästchen des Museum Kircherianum zu Rom.

[25] Die Bibel von San Isidoro enthält: fol. 118 Salbung Davids (1. Reg. 16, 13) und Davids Auszug (1. Reg. 17, 2 f.) fol. 118^{v} Goliath inmitten der beiden Heere (1. Reg. 17, 8 ff.), fol. 119 Goliaths Tod (1. Reg. 17, 49) und Verfolgung der Philister (1. Reg. 17, 52), ein prächtiges Reiterbild, fol. 121 Saul zieht in die Wüste Gabaa, die Lanze in der Hand (1. Reg. 22, 6) und Tötung des Achimelech durch Doeg (1. Reg. 22, 18), fol. 123 Salomon vor dem Altar des Heiligtums (3. Reg. 8, 22), fol. 126^{v} die Leute finden den Leichnam des Propheten auf dem Wege (2. Reg. 13, 25), fol. 128 Raben bringen dem Elias Brot (3. Reg. 17, 6), fol. 128^{v} Gott fordert Elias auf zu Achab zu gehen (3. Reg. 18, 1) und Abdias vor Elias (3. Reg. 18, 7), fol. 129 Elias vor Achab (3. Reg. 18, 16) und Elias spricht zum Volke (3. Reg. 18, 21), fol. 129^{v} Elias läßt Feuer auf den Altar kommen (3. Reg. 18, 33) und Elias, vom Engel unter dem Baume geweckt (3. Reg. 19, 4), fol. 131^{v} Tötung Sauls und Flucht der Juden (1. Reg. 31, 5 u. 7 u. 1. Paral. 10, 7), fol. 132 David als König begrüßt (2. Reg. 5, 1), fol. 133 David auf dem Throne (2. Reg. 5, 4), fol. 138^{v} Auszug des Heeres (2. Reg. 18, 1 ff.) und Absalom am Baume (2. Reg. 18, 9), fol. 139 Davids Trauer um Absalom (2. Reg. 18, 33), fol. 142 Salomons Salbung (3. Reg. 1, 39), fol. 142^{v} Davids Tod (3. Reg. 2. 1) und Salomon auf dem Throne (3. Reg. 2, 12), fol. 146 Elias, Elisäus und die Prophetensöhne (4. Reg. 2, 5 ff.), fol. 146^{v} Elisäus und die Prophetensöhne am Jordan (4. Reg. 2, 5), Elias entrückt (4. Reg. 2, 11), Elisäus und die spottenden Knaben (4. Reg. 2, 23), fol. 147^{v} Elisäus und die Sunamiterin (4. Reg. 8, 1), fol. 150^{v} Tod Jezabels (4. Reg. 9, 33).

[26] Vgl. z. B. Fig. 49 u. 63.

Zahl erhalten haben, wie in Katalonien[27]. Daß auch der mozarabische Teil Spaniens die Umkleidung des Altars kannte, beweist wenigstens eine Seite der Apok. v. Girona[28]. Die im Ash. P. vorkommende Form des Tischaltars auf vier hölzernen Stützen scheint in Spanien selbst nie eingebürgert gewesen oder früh abgeschafft worden zu sein, wie sie ja auch in Gallien seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts ausdrücklich verboten wurde.

3. Die Psalmen, die „Salomonischen" und Weisheitsbücher.

Eine auffallende Eigentümlichkeit unserer Bibeln ist das Fehlen einer Illustration zu den Psalmen. Das Bild, das in der Rod.B. II, fol. 130^{v} (Fig. 186) das Psalterium einleitet, ist wohl nichts anderes als die Nachahmung eines Dedikationsbildes, das der Maler in einem der zahlreichen Psalterien von Ripoll vorfand. Auffallend ist dieser Mangel einer Psalterillustration, weil die orientalische und abendländische Kunst ja gerade den Psalter mit Vorliebe mit Miniaturen ausstattete, sei es mit Vollbildern oder mit Randzeichnungen. Es scheint also, daß die altspanische Buchmalerei kein illustriertes Psalterium hervorgebracht hat. Auch die Bibel von San Isidoro hat keine Miniaturen zu den Psalmen. Die an sich auffallende Erscheinung wird verständlich, wenn wir an den rein erzählend illustrativen Charakter der altspanischen Buchmalerei denken, den wir bisher beobachtet haben. Die Psalmenillustration ist dagegen von Anfang an symbolisch und zwar besonders gern typologisch. Daher wird es auch wohl auf nördliche Einflüsse zurückgehen, wenn in der Kathedralkirche zu Vich ein Psalterium des 11. Jahrhunderts mit Bildern in den Initialen vorhanden war[29].

Eine kleine Federzeichnung, die sich Rod.B. II, fol. 90 (Fig. 184) vor der Praefatio zu den „Büchern Salomons" findet, stellt vielleicht im Anschluß an den folgenden Text Salomon als Ekklesiastes dar. Fol. 91 (Fig. 185) ist dann der weise König auf seinem Throne vor dem Beginn des Proverbientextes dargestellt, ihm gegenüber eine weibliche Gestalt, die ein Buch oder eine verunglückte Buchrolle in der Linken hält. In beiden Fällen handelt es sich offenbar um Nachzeichnungen eines sog. Autorenbildes.

In ähnlicher Weise hat die Rip.B. fol. 282 (Fig. 192) eine Art Anfangsvignette vor der Vorrede der Proverbien. Wie bei fol. 91 des III. Bandes der Rod.B. weist der Gebrauch des Hufeisenbogens auf eine durch das Mozarabische hindurchgegangene altspanische Vorlage. Auch die geschlossene Pänula des Mannes rechts und das überhängende Pallium des mittleren deuten darauf hin.

Als König mit Krone und Szepter erscheint Salomon neben dem P-Initial zum Anfang des Textes fol. 283 (Fig. 194).

Das Buch der Weisheit Jesu Sirach hat als Anfangsvignette fol. 299 (Fig. 193) einen thronenden Christus[30], zu dessen Seite zwei Männer mit sonderbarer Kopfbedeckung, wohl einer verzeichneten Mönchskapuze, sitzen. Es ist dieselbe Kapuze, wie sie in der Apokalypse von Girona fol. 164 Enoch und Elias tragen.

Eine eigentliche Illustration dieser Bücher hat auch die byzantinische Kunst nicht besessen. Wenn man aber von den Salzburger Bibeln auch in diesem Falle einen Rückschluß tun darf, so hat sie jedoch Eingangsminiaturen typologischen oder symbolischen Charakters gekannt[31].

[27] Vgl. Joseph Gudiol y Cunill, Nocions de Arqueología Sagrada Catalana, Vich 1902, 270 ff. Literarisch bezeugt sind Antependien in Katalonien seit dem 9. Jahrhundert, erhalten seit dem 10. Jahrhundert. Eine ganz einzigartige Sammlung von Antependien, sicher die wertvollste und reichste, die existiert, besitzt das bischöfliche Museum zu Vich.

[28] fol. 148. Auf einen literarisch bezeugten (in einer Beschreibung des Klosters Cuxá in Katalonien vom Ende des 10. Jahrhunderts) Altar auf vier Pfeilern weist Gudiol p. 276 A. 1 hin.

[29] José Amador de los Rios erwähnt es (La pintura en pergamino usw., p. 15) mit der Angabe, daß in den Initialen Bilder sind, die sich auf den Text beziehen. Vgl. auch Beer, Handschriftenschätze Spaniens, S. 552.

[30] Ich weise darauf hin, daß das B. Jesu Sirach nach Isidors Proömium „Christi adventum . . . passionemque eius aperta manifestatione denuntiat", Migne Patr. Lat. 83, 165.

[31] Die Gumperts-Bibel illustriert das Buch Ekklesiastes fol. 136^{v} (Swarzenski, Taf. XXXIX, 125) durch Bilder der irdischen Mühsale, das Buch der Weisheit durch die thronende Sapientia zwischen Geißelung und Kreuzigung, die Proverbien fol. 129 durch die Opferung Isaaks, das Hohelied fol. 139^{v} durch die Jakobsleiter, das Buch Jesu Sirach fol. 146^{v} durch die thronende Sapientia zwischen Gruppen, die den amor coniugum, amor proximorum, amor fratrum darstellen.

4. Die Propheten.

Die Darstellungen.

Noch merkwürdiger als die Illustration der Königsbücher ist die der Prophetenbücher in den katalanischen Bibeln. Das gilt besonders von der Rod. B. Ihr Zyklus steht in der Buchmalerei des Mittelalters ohne jede Parallele da. Nicht nur, daß er sämtliche Propheten mit einer Fülle von Darstellungen begleitet; er zeigt auch stellenweise eine gewisse theologische Ordnung, die sich an Isidor von Sevilla anschließt. Dazu paßt, daß er das Werk einer einzigen, sehr geschulten Hand ist, die den ganzen heutigen dritten Band, aber auch nur diesen, illustriert hat. Die Rip. B. begnügt sich mit einem Zyklus zu Ezechiel und Daniel und ein paar sehr schlecht gezeichneten Miniaturvignetten zu einzelnen der kleinen Propheten. Den Danielzyklus konnten die Maler leicht aus den Beatus-Handschriften schöpfen, obwohl, wie wir sehen werden, die Bilder hier und dort sich keineswegs decken. Um so auffallender ist es, daß der Maler der Rip. B. außer diesem nur noch gerade den Ezechiel-Zyklus zu geben wußte. Ich stelle zunächst wieder die Szenen selbst zusammen.

1. Isaias.

Rod. B. III, fol. 2^{v} (Fig. 90). Die Gottesvision des Isaias (Is. 6, 1ff.). Der Typus Gott-Christi ist in sorgsamer Durchbildung der, von dem oben S. 46 und sonst schon die Rede war. Er ist, wie dort gezeigt wurde, für die katalanische Buchmalerei charakteristisch. Auch das Buch, das er in der Linken hält, hat eine in der katalanischen Buch- und Wandmalerei[32] übliche Form. Den mundus hält er in der Rechten wie eine Münze. Die Engel weichen von den sonst bekannten Seraphen (und Cheruben) durch das kurze Gewand und die langen Beine ab und kommen nur, in Cherube mit Stierfüßen verwandelt, im gleichen Bande der Rod. B. fol. 45 (Fig. 95) — Ezechiels Gottesvision — vor. Da die Seraphe, die auf dem Apsidalfresko der katalanischen Kirche Santa Maria d'Aneu die Zunge des Isaias reinigen[33], so ähnlich im übrigen die Darstellung dort unserer Miniatur ist, gleichfalls abweichend sind — sie halten die byzantinische Form fest — so scheint hier ein Typus vorzuliegen, zu dem eine bestimmte spanische Tradition den Miniator des dritten Bandes drängte. Ich glaube, daß ihn die merkwürdigen Engel mit den kurzen Röckchen und den mächtigen langen Beinen beeinflußt haben, wie sie in der Beatus-Handschrift von Girona als Cherube, wenn auch mit einem Flügelpaar, vorkommen, z. B. fol. 131^{v} (Fig. 183). Im übrigen kannte auch die karolingische Kunst den Cherub ähnlich der Form unseres Blattes, nur mit langem, bis auf die Füße herabreichendem Gewande. Die ältere byzantinische Kunst läßt die Flügel immer bis auf die Füße reichen; Gestalten ähnlich den unseren kenne ich erst in den Mosaiken von Monreale[34]. Die eigenartige Verarbeitung altüberlieferter Formen in der Rod. B. ist um so merkwürdiger, als die Gesamtanordnung der Szene der byzantinischen Form so nahe steht. Ich verweise auf Gr. 510[35] und die vatikanische Kosmas-Handschrift[36].

Des Isaias Zunge wird gereinigt (Is. 6, 6f.). Aus dem Seraph ist hier ein Engel mit künstlich angezwungenen sechs Flügeln geworden. Ein Engel in langem Gewande, jedoch mit zwei Flügeln, nimmt auch im vatikanischen Kosmas die Reinigung der Zunge vor. Auch die Haltung des Propheten ist dort ähnlich wie hier. In Santa Maria d'Aneu dagegen, wo die Zungenreinigung zweimal (!), rechts und links in der Chorapsis unter der thronenden Madonna mit dem Kinde dargestellt ist, hat der Prophet genau die Haltung und Gewandung mitsamt dem nach vorn flatternden Mantelzipfel, wie in der Gottesvision unseres Blattes. Nur sieht man dort klar, daß der Maler das Pallium nach byzantinischer Art wiedergibt, während die entsprechende Zeichnung der Rod. B. die Art der Gewandung ganz im unklaren läßt. Erst in der dritten Szene, Isaias am Bette des Ezechias, hat der Miniator den typischen Mantel, der über beide Schultern im Bogen nach vorn fällt, gezeichnet. Man merkt, wie verschiedene Formensprachen hier durch-

[32] z. B. in Sant Climent de Tahull, Les Pintures murals Catalanes, fasc. III, Taf. XI u. XII.

[33] Ebendort Tafel XVI.

[34] Über die Ikonographie der Cherub-Darstellung s. des Verf. Buch Ezechiel in Theologie und Kunst S. 159ff.

[35] fol. 67^{v} Omont, pl. XXV. [36] Gute Abb. bei Dalton, Fig. 270.

einander reden. So ist auch der Altar rechts vom Engel und der Säulenaufbau hinter ihm anscheinend aus Elementen verschiedener Herkunft zusammengesetzt. Eine ähnliche Säulenhalle sehen wir hinter Sauls Thron auf dem Davidsblatt der B. v. S. Paul. Das Durcheinanderschlingen der Bögen ist für die Kanonestafeln einiger karolingischen Bibeln charakteristisch. Bekanntlich ist die mit Vorhängen versehene Säulenreihe in der hellenistischen Kunst nichts anderes als eine einfache Andeutung des Innenraumes; hier erscheint das architektonische Motiv also durch ein kalligraphisches verändert[37]. Der Altar macht auf den ersten Blick keinen spanischen Eindruck, da ja in Spanien die auf einer Säule uhender Platte üblich war, aber auch keinen byzantinischen, da Byzanz nur Altäre kennt, die bis auf den Boden von Tüchern überhangen sind. Dagegen kennt sowohl die koptische[38] wie die altkatalanische[39], wie endlich die lombardische Kunst Chorschranken und Ambo-Wände mit ähnlichem Reliefschmuck, wie unser Bild ihn zeigt. Auf einer Altarvorderwand läßt er sich in der lombardischen Kunst nachweisen[40]. Das Muster jedoch, das die Vorderfläche ziert, findet sich in Katalonien schon in römischer Zeit[41] und zwar als Steinrelief. Dennoch scheint es mir immer noch wahrscheinlich zu sein, daß dem Maler nicht eine Steinplatte, sondern ein Altar-Antependium vorschwebte. Die spanischen Inventare des 10. und 11. Jahrhunderts erwähnen es so oft, daß seit dem 10. Jahrhundert sicher die Altäre sich in der Regel nicht mehr in der Tisch-, sondern in der Kastenform dem Auge darboten[42]. Die Rauchfässer kommen ganz ähnlich auf einem Seraphsbilde des Cod. Rivipull. 26 (12. Jahrhundert) vor, das Beer unter seinen Handschriftenproben reproduziert hat, und sind auch noch zahlreich erhalten[43]. Steckt ein byzantinisches Vorbild hinter den beiden Isaias-Miniaturen der R. B. oder alte hellenistische Tradition, die auch nach Byzanz gewirkt hat? In der Apsis von Santa Maria d'Aneu sind unterhalb der thronenden Gottesmutter zwei Seraphe dargestellt, von deren Form soeben die Rede war. Zwischen ihnen schweben zwei sich kreuzende flammende Doppelräder und jeder von ihnen berührt, der eine nach rechts, der andere nach links nach der glühenden Kohle an einer Zange die Lippen des (also zweimal dargestellten!) knieenden Propheten. Die Seraphe sind Sechsflügler, ganz wie in der byzantinischen Kunst, ohne Gewandung über den Füßen. Die Haltung des Isaias ist vollkommen der unseres Bildes entsprechend. Als Entstehungszeit des Freskos nehmen die Herausgeber das beginnende 13. Jahrhundert an[44]. Im Fresko möchte man wohl byzantinische Einflüsse anerkennen und sie dann auch für die verwandte Miniatur nicht ablehnen. Jedoch liegt die Sache nicht so einfach. Wie sich die Gestalt unserer Seraphe nicht ohne den Einfluß der altspanischen Buchmalerei erklären läßt, und sei er auch nur ein formal umgestaltender, so wird die weitere Annäherung an die byzantinische Form in dem jüngeren Fresko auch durch direkte oder indirekte Einwirkung von draußen zu erklären sein. Ob aber auch die Szenen als solche byzantinischer Import aus der Zeit des Zeichners sind? Man möchte es glauben, wenn man bedenkt, daß auch die dritte Szene, Isaias am Krankenbette des Ezechias (Is. 38, 1ff.) ein außerordentlich beliebtes Motiv der byzantinischen Kunst ist[45], ja,

---

[37] Die karolingischen Hss. halten sich im allgemeinen streng an architektonisch mögliche Formen der Kanonbögen; erst allmählich dringt das Schlingmuster, der Drang zum Flächigen und das freie Spiel der Phantasie durch, wie in dem Evangeliar Franz II. (Bibl. nat. lat. 257; vgl. Boinet, pl. XCVII) oder dem Egmond-Evangeliar in der Kgl. Bibl. im Haag des 10. Jahrhunderts (A. A. 260; vgl. Boinet, pl. CXa.) Das 10. Jahrhundert bringt die Auflösung des architektonischen Kanonbogens vollends, vor allem in den spanischen Hss.

[38] Beispiele bei de Bock, Matériaux, Fig. 62 (dort fast genau dasselbe Muster!) und Fig. 96.

[39] Beispiele: L'arquitectura romànica a Catalunya II, Fig. 402—4.

[40] In San Martino zu Cividale; vgl. A. Venturi, Storia dell' arte italiana II, Fig. 107.

[41] Mittelstück eines Steinfrieses in der Sammlung der Academia de Buenos Letras im Museum zu Barcelona, No. 1184, abgeb. bei Eugène Albertini, Sculptures antiques du conventus Tarraconensis, Anuari des Institut d'Estudis Catalans IV, 1911/12, p. 418 u. Fig. 188.

[42] Vgl. Gómez Moreno, Iglesias Mozarabes, p. 236 A. 2 u. p. 334.

[43] Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll II. Taf. VI; vgl. auch Fig. 38 des fasc. III der Pintures murals Catalanes. Das Museum zu Vich hat eine ganze Sammlung romanischer Rauchfässer von ähnlicher Form.

[44] Les Pintures murals Catalanes III, p. 43. Die Datierung gründet sich auf die Darstellung des [san]C[tus] [Ber] NArD[us]. Nach der Abbildung scheint es mir nicht ausgeschlossen zu sein, daß die Figur gleich der ihr gegenüber stehenden, in der man Benediktus vermutet, später hinzugefügt ist.

[45] Vgl. oben S. 80.

daß auch die vierte, die Zersägung des Isaias dort mehrfach nachzuweisen ist, so in dem schon so manchmal erwähnten Pariser Gregorkodex Gr. 510[46]. Aber hier kniet Isaias und der König (Manasses nach der Tradition) steht nebst Gefolge daneben. Dagegen zeigen die ebenfalls früher erwähnten frühkoptischen Fresken in El-Kargeh in einem freilich recht roh ausgeführten Bilde das Martyrium ohne Manasses[47], ganz wie unsere Bibel, dabei auch, was höchst merkwürdig ist, an Stelle der beiden Bäumchen oder Äste neben dem Propheten ganz in derselben Höhe zwei Hölzer, die durch zwei Querlatten verbunden sind. Nur ist Isaias unbekleidet und läßt die Arme sinken. Dagegen hat das älteste Monument, auf dem des Isaias Martyrium vorkommt, ein altchristliches Goldglas, ihn — freilich auch nackt — als Orans[48]. Die Bekleidung dürfte Zutat des katalanischen Malers oder seiner Vorlage sein; im übrigen aber steht er wenigstens mit dieser Szene in einer Tradition, die nicht nach dem Byzanz des 10. Jahrhunderts, sondern wieder einmal über Ägypten in die frühchristliche Kunst führt.

Gilt es aber von dieser Szene sicher, weshalb nicht auch von den übrigen? Soweit wir feststellen können, hat die byzantinische Kunst eine durchgehende Illustration des Textes der Propheten nicht gekannt, sondern nur Bilder der Propheten selbst an den Anfang der Bücher gesetzt[49] und im übrigen einzelne Szenen in liturgischen Büchern, Homiliarien und Menologien an passender Stelle verwandt. Sollte daher auch der Bibliothekskatalog von 1047[50] für Ripoll eine griechische Propheten- und nicht eine Porphyrius-Handschrift anzeigen und Ripoll als Heimat gelten dürfen, so dürfte man doch aus dieser Handschrift unsere Miniaturen nicht ableiten. Ein sonderbarer Zufall wäre es aber gewesen, wenn der katalanische Zeichner beim Sammeln gerade diese Szene in der koptischen Form gegriffen hätte. Seine Quellen scheinen also weiter zurückzuliegen. Vielleicht entstammten sie der Zeit, wo im 6. Jahrhundert Byzanz seine Macht über Nordafrika und Spanien erneuert hatte, und standen so zwischen dem Hellenistischen und dem uns bekannten Byzantinischen. So würde sich alles erklären. In Byzanz hat der Bilderstreit die Verbindung unterbrochen, wie es in Spanien ungleich radikaler der arabische Einfall getan hat.

Noch ein Umstand weist darauf hin, daß die unmittelbaren Vorlagen unseres Zeichners spanische und nicht byzantinische waren. Ich habe früher im Anschluß an die Ezechiel-Miniaturen der Rod. B. gezeigt, daß die Inhaltsangabe Isidors von Sevilla in seinen Proömien zum A. und N. T. und seinen Abschnitten De ortu et obitu patrum bei der Ezechiel- und Jeremias-Illustration sicher für die Reihenfolge, allem Anscheine nach auch für die Auswahl der dargestellten Szenen maßgebend waren[51]. Wie steht es damit hier? Da das Buch des Isaias wohl viele Reden, aber nur die eine Vision und wenig von Taten und Ereignissen enthält, so konnte der Miniator sich mit dem vorhandenen kargen Material begnügen. Dabei fand er im Proömium die Gottesvision besonders eingehend behandelt und gedeutet, während De ortu et obitu patrum auf das Sonnenwunder am Krankenbette des Ezechias und den Martertod des Propheten den meisten Nachdruck legt. Er fand sich also mit seinen vier Szenen mit Isidor in gutem Einklange.

2. Jeremias und Baruch.

Die Liste der Jeremias-Szenen der Rod. B. fol. 19^{v} (Fig. 93) habe ich bereits früher gegeben[52]. Ich wiederhole und ergänze sie, indem ich den einzelnen von oben nach unten — links oben anfangend — folge.

Berufung des Jeremias (Jer. 1, 1—10).

[46] Omont, pl. XLIX. Auch Vat. gr. 755 (10. Jahrhundert) enthält den Tod des Isaias; über die Art der Darstellung teilt Dalton, p. 474 leider nichts mit. In der Walthersbibel des Stifts Michaelbeuern, Cod. perg. I fol. 138, einer Salzburger Arbeit des 12. Jahrhunderts sitzt Isaias auf dem Boden, indes der Henker mit einer kleinen Säge ihm den Kopf durchsägt. Swarzenski XXV, 85.

[47] Vgl. Kaufmann, Handb. der christl. Archäologie^{2}, S. 329 u. Fig. 130. Isaias steht (?) vor einem aus zwei aufrechten niedrigen Hölzern und zwei Querhölzern gebildeten Gestell, offenbar dem Urbild der beiden niedrigen Baumäste und des Querstückes unserer Miniatur. Was es in El-Kargeh bedeutet, läßt sich nicht bestimmt erkennen. Es könnte auch eine Art von Stuhl sein, auf den das Opfer geschnallt ist.

[48] Garrucci tav. 171, 3. [49] S. weiter unten S. 94 A. 78. [50] S. oben S. 21.

[51] Das Buch Ezechiel . . ., S. 214. [52] Ebendort, S. 214 u. Fig. 30.

Der Kriegszug gegen Jerusalem und die Belagerung der Stadt. Der biblische Text erwähnt sie hier nicht; sie veranschaulichen vielmehr die Zeitverhältnisse, an die V. 3 durch die Erwähnung der Regierung des Joakim und Sedekias erinnert. Im altspanischen Bilderschatz fand sich die Szene der Belagerung Jerusalems verbunden mit der Gefangennahme des Sedekias (s. w. u.); denn sie kommt als Einleitung zu den Daniel-Bildern in den Beatus-Handschriften vor, so fol. 265^{v} und 266 in V—1—1 der Bibl. nac. in Madrid, ferner nach einer mir vorliegenden Photographie (das fol. weiß ich nicht) in der von Valladolid, beidemal mit der Hinrichtung der Söhne, der Blendung des Königs und der Klage des Propheten zusammen.

Jeremias schaut den Wachestab (Jer. 1, 11), den siedenden Kessel (Jer. 1, 13) und die beiden Körbe voll Feigen (Jer. 24, 1ff.).

Er geht zum Töpfer (Jer. 18, 2ff.).

Das Zeichen mit dem Lendengürtel (Jer. 13, 1ff.).

Das Zeichen mit dem Stein (Jer. 51, 63).

Jeremias wird in die Schlammgrube geworfen (Jer. 38, 6). Vielleicht ist es nicht das Versenken, sondern das Heraufholen des Propheten aus der Grube (Jer. 38, 12), was dargestellt werden soll.

Das Anrücken des babylonischen Heeres (Jer. 39, 1). Die Soldaten haben wieder den charakteristischen Helm, auf den schon früher hingewiesen worden ist.

Die Eroberung Jerusalems (Jer. 39, 2. 3).

Sedekias wird vor Nabuchodonosor geführt (Jer. 39, 5).

Jeremias wird gesteinigt (nach der Angabe Isidors). Jeremias-Miniaturen sind anderweitig so gut wie unbekannt. Außer der Szene seines Todes ist uns aus der byzantinischen Kunst bisher anscheinend nur das Hinablassen in die Schlammgrube vorgelegt worden. Dennoch wage ich nicht zu behaupten, der Maler habe den Zyklus ganz aus eigenem geschaffen. Höchst merkwürdig ist zunächst, daß Jeremias in der Steinigungs- und Berufungsszene bärtig, sonst immer unbärtig ist. Weist dies vielleicht auf eine alte ikonographische Tradition hin, so mit mehr Sicherheit die Architektur. Sie ist ganz orientalisch und entspricht mit ihren spitzen Türmen und erst recht mit den Kuppeltürmchen ganz den architektonischen Gebilden des syro-ägyptischen Kunstkreises. Doch sei nicht verschwiegen, daß die Architektur hier wie im ganzen dritten Bande der Rod. B. nur mit Vorbehalt und im allgemeinen zur Ermittlung einer Vorlage benutzt werden darf. Sie entstammt gleich dem Christus-Typus, der Gewandung u. a. einer fremden Welt, ist aber dann ein Stück der eigenen Formensprache des Miniators geworden. Daher finden wie sie im dritten Bande immer wieder, auch an Stellen, wo sicher die Vorlagen etwas anderes hatten. Immerhin ist sie im Jeremias-Zyklus besonders häufig und dem Urbilde getreu ähnlich vertreten. Wir müssen daher wieder ernsthaft mit der Möglichkeit rechnen, daß ehedem Jeremias-Zyklen existiert haben, von denen die Rod. B die einzige Spur enthält, zumal angesichts der vollkommenen Übereinstimmung mit Isidors Proömium.

Rod. B. fol. 41^{v} (Fig. 92) zeigt Baruch, seine Schrift dem König Jechonias und dem Volke am Flusse Sodi vorlesend (Bar. 1, 3f.).

3. Ezechiel.

Den Ezechiel-Zyklus habe ich früher gleichfalls schon eingehend beschrieben[53]. Dort habe ich auch auf die orientalischen Elemente und die Nachwirkung der altchristlichen ikonographischen Tradition aufmerksam gemacht. Hier kann ich nur das eine hinzufügen, daß die eigenartige Darstellung des Gotteswagens zu Füßen der Cherube für einen spanischen Miniator auch deshalb nahe lag, weil Beatusapokalypsen, wie die von Girona, die vier Räder in einer Reihe zu Füßen der apokalyptischen Lebewesen zeigten, z. B. fol. 127 und 219^{v} (Fig. 37). Auch die merkwürdigen Beine und kurzen Röckchen der Cherube in der Rod. B. (Fig. 94) werden aus den mozarabischen Beatus-Miniaturen ganz verständlich (vgl. Fig. 183).

Ich wiederhole die Liste der Szenen:

[53] Ebendort S. 203ff. und Fig. 35—40.

Fol. 45 (Fig. 94). 1. Reihe: Berufung des Ezechiel (Ez. 1, 1—4).
2. Reihe: Ezechiels Gottesvision (Ez. 1, 5ff.).
3. Reihe: Das Verzehren der Buchrolle (Ez. 2, 9ff.).
Die symbolische Belagerung Jerusalems (Ez. 4, 1ff.).
4. Reihe: Das Abschneiden, Wägen, Verbrennen und Zerstreuen der Haare (Ez. 5, 1ff.).

Fol. 45^{v} (Fig. 96). 1. Reihe: Die Strafrede gegen die Berge Israels (Ez. 6, 1ff.).
2. Reihe: Die Greuel im Tempel und ihre Bestrafung (Ez. 8, 1ff.).
3. Reihe: Die Vision der auferweckten Gebeine (Ez. 37, 1ff.).
4. Reihe: Die Vereinigung der beiden Stäbe (Ez. 37, 16ff.).
Das Martyrium des Ezechiel (nach Isidor).

Auf die Köpfe in den Fenstern des Bauwerkes, unter dem Ezechiel mit der Wage steht, sei noch besonders hingewiesen. Sie kommen ebenso immer wieder im Ash. P. und ähnlich in den Daniel-Illustrationen mehrerer Beatus-Handschriften vor, z. B. fol. 239 der Apok. von S. Sever.

Die in der Rip.B. dargestellten Szenen sind:

Fol. 208 (Fig. 93) unten: Ezechiel bei den Verbannten (Ez. 1, 1ff.).
oben: Die symbolische Belagerung Jerusalems (Ez. 4, 1ff.)?

Fol. 208^{v}. 1. und 2. Reihe: (Fig. 95): Ezechiels Gottesvision (Ez. 1, 1ff.).
3. Reihe links: Die Entrückung nach Jerusalem zum Schauen der Greuel (Ez. 8, 1f.).
4. Reihe: Die Greuel in Jerusalem (Ez. 8, 3ff.).
3. Reihe rechts: Die Rückversetzung des Propheten (Ez. 11, 24) und sein Bericht an die Verbannten (Ez. 11, 25).

Fol. 209 (Fig. 97) oben: Die Vision von der Erweckung der Gebeine (Ez. 37, 1ff.).
unten: Die Vision von der neuen Gottesstadt (Ez. 40, 1ff.).

Bezüglich des Ezechiel-Zyklus der Rip.B. kann ich heute noch folgende Ergänzungen machen. Daß die Mandorla Christi von vier Nebenmandorlen umgeben ist, in denen die Engel schweben, die die Mandorla tragen, hat sehr nahe Parallelen in der katalanischen Wandmalerei, z. B. in Sant Climent de Tahull[54]. Dort schließen sich unten zwei solcher Nebenmandorlen an, und der Engel, der mit einer Hand die Mandorla Christi trägt, hält, wie mehrfach in den Beatus-Handschriften, mit der anderen sein Symbol fest, das hier neben ihm in einer zweiten Mandorla erscheint, die mit der des Engels verschlungen ist. So begreifen wir auch eher, wie der Maler der Rip.B. dazu kam, die vier Tetramorphe in Mandorlen einzuschließen und diese untereinander zu verschlingen. Das Motiv der verschlungenen Kreise findet sich auch am Portal von Santa Maria de Ripoll im untersten Streifen in Relief wieder. In der byzantinischen Kunst ist es nicht selten; aber noch wichtiger ist wohl sein sehr häufiges Vorkommen in der christlichen Kunst Ägyptens. Im „roten Kloster" (Deir el-Akhmar) bei Sohâg in Oberägypten, dessen Basilika dem 5. Jahrhundert entstammt, kommt das Motiv der verschlungenen Kreise in der Form wie in der Rip.B. sowohl innen als Wanddekoration gemalt[55], wie auch außen in Steinrelief[56] vor. Im „weißen Kloster" (Deir el-Abiad), der berühmten Stiftung des hl. Schenudi, 8 km nördlich von Sohâg, am Rande der libyschen Wüste gelegen, dessen Basilika gleichfalls bis ins 5. Jahrhundert zurückreicht, erscheint es in den Fresken der Südapsis[57] — jeder zweite Kreis umschließt eine Halbfigur —, als Reliefstreifen unter der Ostapsis und neben der Majestas der Ostapsis[58] in der Weise, daß sich rechts und links je zwei solche verschlungene Kreise befinden, von denen jeder das Bild eines Evangelisten in ganzer Figur umschließt! Der thronende Christus in der ovalen Mandorla, dessen Typus hier wie in anderen alten Klosterkirchen der Gegend, z. B.

[54] Pintures murals . . . fasc. III, pl. XI. [55] de Bock, Matériaux, pl. XXVIII.
[56] de Bock, Matériaux, pl. XXIII; vgl. Textband, p. 61ff. Die Datierung gilt nur für den Bau, nicht für die Fresken.
[57] de Bock, Matériaux, pl. XXII. [58] de Bock, Matériaux, pl. XXI, vgl. Textband p. 39ff., bes. 59 u. 58.

des roten Klosters und das Martyrerklosters von Esneh (Deir ech-Chouhhâd[59]), dem unserer Bibeln sehr nahe steht, wird von den vier symbolischen Wesen, ähnlich wie in Bawît, getragen. Diese haben aber nirgendwo die Bedeutung der Evangelistensymbole, sondern ihren selbständigen Rang als Cherube des Gotteswagens. Noch heute verehren die Kopten sie als eigene Wesen neben den Engeln und den 24 Ältesten der Apokalypse[60].

Der Gegenstand in der rechten Hand Christi ist, wie etwa der Libro de los feudos aus Ripoll im Kronarchiv zu Barcelona ausweist, ein verkümmertes Szepter. Den steifen, bankartigen Thron fand der Maler in den Beatus-Handschriften häufig genug vor. Auch das apokalyptische offene Tor über dem Haupte Christi ist weniger auffällig, wenn man weiß, daß auch das *A* über und *Ω* unter Christus in alten spanischen Handschriften vorkommt[61].

Sehr lehrreich ist die dritte Seite, fol. 209, der Ezechiel-Illustration der Rip.B. Ich habe früher darauf hingewiesen, wie ihre obere Hälfte, die Vision des 37. Kapitels von der Erweckung der Gebeine sich ganz auffallend mit dem entsprechenden Blatte des Pariser Gregorkodex deckt[62]. Man sieht es dem Blatte der Rip.B. an, wie der Maler die Umrisse einer Vorlage nachgezeichnet hat, zunächst die Konturen, die ihm gut, teilweise sehr gut, gelangen, wie er dann mit bösem Mißerfolge auch Augen und Mund einzuzeichnen sich bemüht hat. Ich nahm damals an, dem Zeichner müsse eine byzantinische Vorlage nach Art der Pariser Handschrift unmittelbar vorgelegen haben. Das Fortleben reiner hellenistischen Formen in den Beatus-Handschriften der Real Academia und in gewissem Maße auch in der von S. Sever in Verbindung mit den arabischen Elementen der Architektur läßt es mir heute als wahrscheinlicher vorkommen, daß ein einheimisches hellenistisches oder frühbyzantinisches Vorbild zu Gebote stand. Jedenfalls trug es einen anderen Charakter als die Vorbilder der beiden ersten Seiten. Die Bogengänge mit Vorhängen, die Köpfe in den Türmen der Architektur und die Szenenhäufung verweisen diese in eine Kunstwelt nach der Art des Ash. P., und die Darstellung der Gottesvision zeigt, wie wir sahen, nach Ägypten, auf das ja auch so vieles im Ash. P. hinwies. Es besteht aber noch ein Unterschied. Fol. 208 und 208^{v} sind rein illustrativ. Wie weit ins einzelne die Illustration geht, sieht man unten rechts auf fol. 208^{v}. Dort werden die Greuel im Tempel durch den Adoniskult dargestellt. Der sterbende Adonis, die klagenden Frauen, die Adonisgefäße und die sog. Adonisgärten, alles ist in dem kleinen Bilde enthalten[63]. Die Erweckungsvision und die Tempelvision fol. 209 dagegen entstammen einer Handschrift, wo sie, jede für sich, in einem erbaulichen oder typologisch-belehrenden Sinne verwendet worden waren, so wie es der Charakter der Bilder des A. T. ist, die in die byzantinische Kunst übergegangen sind. Aber beide Arten von Handschriften scheinen auf dem Boden Spaniens nebeneinander gewesen zu sein.

4. Daniel.

Zu Daniel hat die Rod.B. einen außerordentlich reichen Zyklus, der sich über fol. 64^{v}, 65, 65^{v}, 66 und 66^{v} erstreckt (Fig. 98–102). Er muß entweder eine Erweiterung des Bilderkreises sein, den der Maler in dem Daniel-Bestandteil einer Beatus-Apokalypse fand, oder den Vorrat darstellen, aus dem die Daniel-Illustration der Beatus-Handschriften geschöpft wurde; denn keine der uns näher bekannten Beatus-Handschriften enthält auch nur annähernd diese Fülle von Szenen. Der Miniator der Rip.B. fol. 227^{v} (Fig. 103) hat sich mit viel weniger Szenen begnügt, aber diese mehr mit Einzelheiten ausgestattet. Ich gebe die Reihe der Szenen nach der Rod.B., indem ich dort, wo auch die Rip.B. in Betracht kommt, sie ergänzend berücksichtige. Die Szenenfolge ist innerhalb der Reihen stets von links nach rechts.

Fol. 64^{v}. Nabuchodonosor, auf seinem Lager, sieht den Stein niederrollen, der die große Bildsäule stürzt (Dan. 2, 1. 29ff.). Die Rip.B. hat im wesentlichen ganz dieselbe Darstellung, nur, wie das ganze fol. 227^{v}, roher gezeichnet und mit anderer Architektur. Die Darstellung entspricht ganz einer Miniatur,

[59] de Bock, Matériaux, pl. XXX, Textband p. 71ff., bes. 76. [60] de Bock, Textband, p. 77.

[61] A und *Ω* über und unter dem thronenden Christus hat das Majestätsbild des Codex Vigilanus des Eskorial fol. 16^{v}.

[62] Das Buch Ezechiel, S. 224f. [63] ebendort, S. 221f.

die in mehreren Beatus-Apokalypsen vorkommt, so auf fol. 51^{v} des Beatus aus S. Sever, fol. 244^{v} des von Girona. Auf beiden sehen wir die plumpe nackte Riesengestalt, rechts den Berg mit dem ausgebrochenen Stück und dieses selbst zu Füßen der Gestalt.

Die ratlosen Weisen vor Nabuchodonosor (Dan. 2, 2ff.). Die Hinrichtung der Weisen (Dan. 2, 12). Der Maler der Rip.B. bringt das Erscheinen Daniels mit der Hinrichtung in Verbindung; denn der gestikulierende Mann mit Nimbus, der hinter den Weisen erscheint, kann kaum anders denn als Bild Daniels verstanden werden. Die geschlossene Pänula der beiden Weisen weist auch hier auf Vorlagen hin. In den Beatus-Apokalypsen läßt sich die Szene nicht nachweisen. Merkwürdig ist die Vorliebe des Malers für Kopfbinden bei seinen Männern.

Daniel erscheint mit Ananias, Misael und Azarias vor dem Könige (Dan. 2, 25ff.). Die drei Jünglinge sind hinzugefügt wegen V. 17 und 49.

Die Rip.B. geht hier über die Rod.B. hinaus, indem sie noch die Verehrung darstellt, die Nabuchodonosor selbst dem Daniel erweist und erweisen läßt (Dan. 2, 46). Daniel stützt sich auf einen Stab; die Jünglinge erscheinen auch hier hinter ihm. Vielleicht soll, wenigstens in der Rod.B., die Empfehlung der drei Jünglinge zur Statthalterschaft (Dan. 2, 49) auf diese Weise mit dargestellt werden.

Die Verehrung der Bildsäule und Verklagung der drei Juden (Dan. 3, 1ff.). Die Darstellung der Rod.B. ist durch die Vorführung aller möglichen Musikanten und Gaukler kulturhistorisch interessant. Nur fehlt hier die Anklage, die uns die Rod.B. eigens vorführt. Die Grundzüge der Darstellung der Rod.B. entsprechen dem Bilde, das in den Beatus-Handschriften vorkommt (Fig. 43—45).

Fol. 65 (Fig. 99). 1. Reihe: Die Vorführung der Jünglinge (Dan. 3, 13ff.). Interessant ist der gut gezeichnete Faltstuhl des Königs. In der Rip.B. kommen die drei mit den charakteristischen Stäben, wohl ein Zeichen ihrer Wanderschaft, zum Könige, ähnlich wie in der ersten Reihe rechts Daniel bei seinem ersten Erscheinen. Die Jünglinge werden in den Feuerofen geworfen, vom Engel gerettet. Die Schergen werden vom Feuer erfaßt. Nabuchodonosor schaut zu (Dan. 3, 20ff.). Die Rip.B. läßt uns ganz in den Ofen hineinblicken; zwei Männer stoßen mit einer Art Haken hinein (um die Glut zu zerstreuen und die drei heraus kommen zu lassen?); drei Henker liegen tot am Boden vor dem Ofen. Rod.B. und Rip.B. weichen voneinander und beide auch sowohl von der altchristlichen und byzantinischen, wie auch von der in den Beatus-Handschriften enthaltenen Form, ab[64]. Die altchristliche Kunst stellte bekanntlich die Jünglinge als Oranten frei oben auf dem Ofen stehend dar, und in der byzantinischen Kunst lebt diese Form weiter[65]. Neben sie tritt dann aber eine andere, bei der man sie im Inneren des Feuerofens, der durchgeschnitten ist, immer noch als Oranten nebeneinander stehend, sieht, zuerst m. W. in der schon erwähnten oberägyptischen Nekropole El-Bagaouât bei El-Kargeh[66]. Dieser Typus ist in seiner Umgestaltung deutlich als Erzeugnis des ägyptischen Stils gekennzeichnet[67]. Dort, in Ägypten, erfreuten sich die drei Jünglinge besonderer Verehrung. In Alexandrien war ihnen eine Kirche geweiht. Die Beatus-Handschriften haben die ägyptische Form übernommen. In einer von ihnen, der künstlerisch nicht eben hervorragenden von Urgell, fehlen auch die Musikanten bei der Verehrung der Statue nicht. Sie, wie die Ap. von Girona, hat auch die kappenartige Kopfbedeckung des Königs, die genau so in koptischen Hss.[68] vorkommt. In irgendeiner Form hängt mindestens die Darstellung der Rip.B. mit der von Ägypten eingeleiteten ikonographischen Tradition zusammen. Die Rod.B. hat andere Vorlagen gehabt. Auffallend ist auch, daß in ihr nicht der Engel, sondern Christus im Inneren des Ofens erscheint, der Engel aber gesondert über dem Ofenfenster in den Flammen. Die Bibel von San Isidoro hat die drei Jünglinge sogar zweimal, zunächst fol. 320 in

---

[64] Über die Jünglinge im Feuerofen vgl. des Verf. Ikonographische Studien zu den Werken der altchristlichen Kunst in Köln (s. oben S. 8 A. 14), S. 111f.

[65] Psalter des Pantokrator-Klosters auf Athos v. 1084, abg. bei Dalton Fig. 278. Ein Engel schwebt hinter den Jünglingen, ein Scherge schürt mit dem Blasebalg das Feuer.

[66] Gut erkennbar auf der Abb. 78 bei Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst.

[67] Eben durch die Darstellung des Querschnittes der Ofenkammer; s. oben S. 67.

[68] Copte arabe 1 fol. 56^{v} trägt Pilatus dieselbe Mütze, Copte 13 fol. 9 haben sie die Weisen aus dem Morgenlande.

einem bis zu ihren Schultern reichenden, aber oben offenen, dann fol. 320^{v} in einem geschlossenen Ofen gleich dem der Beatus-Handschriften.

Fol. 65^{v} (Fig. 100) ist in der ganzen oberen Hälfte ausgefüllt mit Nabuchodonosors Gesicht von dem Baume, der bis in den Himmel und an die Grenzen der Erde reichte, voller Früchte hing und von Vögeln belebt wurde, während die Tiere unter ihm weideten und Männer kamen, ihn über der Wurzel abzuhauen (Dan. 4, 1ff.). Die Rip.B. fügt noch den V. 10 erwähnten Wächter vom Himmel hinzu und kennzeichnet den V. 1 erwähnten Palast durch den hinter dem Bette aufgehängten Vorhang. Sie gibt die Urform treuer, während die Rod.B. sich stark von der Stilisierung beeinflußt zeigt, die gerade dieses Motiv sich in der mozarabischen Kunst gefallen lassen mußte. Bei keinem sieht man vielleicht mehr als bei diesem, wie die persische Tendenz zur Symmetrie, aus den Sassanidengeweben uns ja allen geläufig, durch die Araber nach Spanien verpflanzt wurde und mit ihr die Stilisierung gerade der pflanzlichen Gebilde. Auch die Bibel von San Isidoro hat fol. 321^{v} einen ganz in der Art der Rod.B. stilisierten Baum mit gleichfalls stilisierter Wurzel.

Diese Bäume sind in einzelnen Beatus-Handschriften (Fig. 61) in ihrer stilistischen Einheit geradezu entzückend. Man beachte auch die Tierwelt unseres Blattes: da ist der Greif, der Löwe mit dem blattförmigen Schwanzende, man sehe den nach vorn gedrehten Kopf des Rindes rechts (ebenso im untersten Streifen links). Genau so kommen sie auf spanisch-maurischen Reliefs vor[69].

2. Reihe: Daniel spricht nach dem Traume mit dem Könige (Dan. 4, 15ff.).

Der König wird vom Wahnsinn befallen (Dan. 4, 26ff.). Er hat den Thron verlassen. Ein Diener sucht ihn zu halten, einer streckt verzweifelt die Hände aus, einer hält in der Hand einen runden Gegenstand, vielleicht des Königs Reichsapfel, vielleicht auch ein Geldstück mit Rücksicht auf V. 24.

3. Reihe: Der König unter den Tieren im Wahnsinn (Dan. 4, 30), eine der groteskesten Szenen der Rod.B., in der Rip.B. durch die schlechte Zeichnung in diesem Sinne noch verstärkt.

Fol. 66 (Fig. 101). 1. Reihe. Baltassars Gastmahl (Dan. 5, 1ff.). Neben dem Könige sitzen die V. 2 erwähnten uxores et concubinae. Mit dem Tisch kam der Zeichner nach seiner Vorlage offenbar nicht ganz zurecht. Nach vorn ist es der auf Böcken ruhende gerade Tisch seiner Zeit; nach hinten der antike in Sigmaform. Die erste Person rechts hat in der Vorlage wohl gelegen. Oben rechts erscheint die schreibende Hand (digiti, quasi manus scribentis contra candelabrum V. 5) und der König wendet getreu dem biblischen Texte sich nach ihr. In der Rip.B. (4. Reihe) ist die Szene vollständig. Der Tisch ist rund, neben der schreibenden Hand ist das candelabrum. Außen von dem durch die beiden Türme begrenzten Palast ist die belagerte Stadt zu sehen. Links kommen drei Männer, von denen einer ein Gewand, der andere an einer Stange zwei Tücher trägt (ob das Purpurgewand, mit dem nach V. 29 Baltassar Daniel bekleiden läßt ?), rechts dringt an der Spitze seiner Krieger Darius (nach Dan. 5, 31) ein. Andere Soldaten sind durch den Fluß herangekommen. Erschlagene liegen links am Boden. In den Beatus-Handschriften ist die Szene weit einfacher und unstilisiert. Der Tisch ist kreisrund in Aufsicht, die Personen lagern richtig nach antiker Art, der König hat, ebenfalls nach antiker Art den Ehrenplatz links vom Beschauer, d. h. am rechten Tischende. Kandelaber und Hand fehlen nie. Nichts zeigt aber auch klarer als ein Vergleich der Apok. von S. Sever fol. 229^{v} (Fig. 33) mit der von Urgell fol. 219 und den Zeichnungen der katalanischen Bibeln, wie unmöglich es ist, die Bilder der ersten anders zu verstehen denn als getreue Kopie eines altchristlichen Originals. Um so weniger wundern wir uns, das Motiv auch in der byzantinischen Kunst anzutreffen, wenn wir auch hier wieder berechtigt sind, von der Gumpertsbibel (fol. 227^{v}) den Rückschluß zu tun.

2. Reihe. Daniel in der Löwengrube (Dan. 6, 16ff.). Darius sieht nach ihm (Dan. 6, 20ff.). Daneben Darius mit dem befreiten Daniel und die Überlieferung seiner Ankläger an die hungrigen Löwen (Dan. 6, 24). Die Rip.B. hat beide Szenen in der untersten Reihe und zwar die erste, indem sonderbarerweise Scheidewände zwischen Daniel und die Löwen gesetzt werden, die letzte ohne jede Wand und im übrigen ebenso

[69] Sehr deutlich auf einem liturgischen Becken in der Alhambra, von dem das Museo archeologico in Madrid einen Abguß besitzt.

grotesk wie in der Rod.B. Die Rod.B. bringt die beiden Verurteilungen zu den Löwen, von denen das Buch Daniel berichtet. hier die Dan. 6, 16ff. erzählte und auf der folgenden Seite die zweite Dan. 14, 30ff. berichtete, wo Habakuk den Propheten speist. Die Darstellung Daniels in der Löwengrube ist ikonographisch äußerst interessant. Ich habe früher an anderer Stelle gezeigt[70], wie neben dem frühesten symbolischen Typus des Daniel-Orans zwischen zwei symmetrisch gestellten Löwen der mehr naturalistische Daniels in der Grube zwischen einer Mehrzahl von Löwen auftritt und sich von Ägypten durch die südlichen und westlichen Provinzen des römischen Reiches bis nach Gallien und an den Rhein verbreitet. Ist der symbolische Daniel-Orans meistens unbekleidet, so der jüngere bekleidet. In Spanien finden wir beide Typen. Die Beatus-Handschriften, die sich an Dan. 14, 30ff. halten, haben bis auf die aus S. Sever den Daniel-Orans zwischen zwei Löwen, nicht mehr ganz unbekleidet, aber doch nur mit einem Lendenschurz versehen, zeigen also auch hier reiner den hellenistischen Urtypus. Nur ist er in ihnen durch die mozarabisch-ägyptische Umstilisierung gegangen, bei der auch die Grube hinzugekommen ist, wie das die Handschrift in Girona am vollkommensten zeigt. In unseren Bibeln dagegen erscheint der reifere, jüngere Typus. Wieder weisen sie uns dabei nach Ägypten. Denn in El-Kargeh sehen wir in einer Grabkapelle mit sehr alten Fresken Daniel in einem niedrigen, rechteckigen Kasten von der Form ⌊‾‾‾⌋ [71], in einer anderen in einem hufeisenförmigen, höheren von der Form ⌣ [72]. Beidemal ist die Grube im Querschnitt wiedergegeben. Es scheint, daß der Zeichner der Rip.B. die Löwen nicht in dem schmalen Kasten unterzubringen wußte und sie deshalb kurzerhand nach draußen setzte[73].

Daß auch in der Laibung des Portals von Ripoll eine kastenförmige Löwengrube sich findet, in der mehrere Löwen sichtbar sind, sei noch erwähnt[74].

3. Reihe. Daniels Traum von den vier Tieren und den vier Winden (Dan. 7, 1ff.).

4. Reihe. Daniels Gesicht von dem Alten an Tagen (Dan. 7, 9ff.). In den Beatus-Handschriften kommen die beiden letzten Szenen zu einem Bilde vereinigt vor. Dabei nimmt der thronende Antiquus dierum entweder die obere Reihe ein, wie in der Apok. v. S. Sever fol. 235, oder die Mitte, in kreisförmiger Glorie, wie auf dem prachtvollen Doppelbilde der Apok.v. Girona fol. 258^{v} und 259. Man hat den Eindruck, als habe der Zeichner der Rod.B. selbst, da ihm für die Anordnung der Beatus-Handschriften der Raum fehlte, die Szene in zwei Streifen zerlegt und dabei auch den Feuerfluß, der nach dem Texte von dem Thronenden ausgeht, quer gelegt.

Fol. 66^{v} (Fig. 102. 1. Reihe. Daniels Gesicht vom Widder zu Susa (Dan. 8, 1ff.). Diese Szene ist bis ins einzelne der entsprechenden in den Beatus-Handschriften gleich. Es mag bemerkt werden, daß in der Apok. v. S. Sever fol. 239 sogar dieselben Rundtürme mit Kuppeln neben dem Torbau vorkommen, von denen die Rod.B. hier noch einen beibehalten hat.

2. Reihe. Susanna von den Ältesten bedrängt (Dan. 13, 19ff.).

Susanna von den Ältesten verklagt (Dan. 13, 34).

Susannas Rettung und die Hinrichtung der Ankläger (Dan. 13, 60ff.). Nicht nur in der Rip.B., sondern auch in den Beatus-Handschriften fehlen die Susanna-Bilder. Dagegen enthält die Bibel von San Isidoro fol. 326 Susanna ganz nach altchristlicher Art als Orans in der Mitte, links Daniel sitzend, hinter ihm das Volk, rechts die Ältesten, und zeigt uns dadurch an, daß der Stoff der altspanischen Bibelillustration nicht fremd war (Fig. 78). Bekanntlich kommt auch der richtende Daniel sehr früh in der altchristlichen

---

[70] Ikonographische Studien (s. oben A. 64), S. 109ff. Als wichtige Ergänzung ist nachzutragen, daß seitdem das erste sichere Beispiel einer jüdischen Verwendung des Bildes Daniels zwischen zwei Löwen festgestellt worden ist von L. H. Vincent in seinem Ausgrabungsbericht über 'Aïn Douq in der Revue biblique 30, 1921, p. 443. Das früher von O. Wulff veröffentlichte Danielamulett (Rep. f. Kunstwiss. 34, 1911, S.292f. u. Fig.1 u. 2) ist trotz der Erwähnung des Gottes Abrahams, Jsaaks und Jakobs nicht „judenchristlich" und beweist nichts für jüdische Kunst.

[71] de Bock, Matériaux, pl. XIII. [72] ebenda, pl. XI.

[73] Eine der Rod.B. ähnliche Form findet sich in Gr. 510 fol. 435^{v} (Omont pl. LVII.). Darüber, daß der Typus des Engels mit Habakuk zugleich nach dem lateinischen Nordafrika verweist, vgl. oben S. 68 A. 25.

[74] Vgl. oben S. 25.

Kunst[75] vor, verschwindet aber dann in der römischen Katakombenkunst, wie so manches ikonographisch Eigenartige der Frühzeit zugunsten eines vereinfachten symbolischen Typus. Daß es nicht überall so war, deutet m. E. die hier greifbare altspanische Tradition an.

3. Reihe. Daniel bestreut den Tempelboden mit Asche (Dan. 14, 13).

Die Priester holen die Opfer weg (Dan. 14, 14).

Zerstörung der Bel-Statue und Tötung der Priester (Dan. 14, 21).

Tötung des Drachens durch den Pechklumpen (Dan. 14, 26).

Beachtenswert ist, daß die letzte Szene altchristliches Gut ist, freilich in symbolischer, nicht in historischer Auffassung[76], und daß der Drache ganz ähnlich (als apokalyptischer Drache) in den Beatus-Handschriften vorkommt, z. B. in der Apok. v. Girona fol. 171^{v} und 172. Die Szenen dieser Reihe selbst sind dem Daniel-Teil der Beatus-Handschriften fremd.

4. Reihe. Daniel wird wegen der Tötung des Drachens verklagt (Dan. 14, 27f.).

Daniel in der Löwengrube, von Habakuk gespeist (Dan. 14, 30—38).

Daniels Ankläger werden von den sieben Löwen zerrissen (Dan. 14, 41).

Schon oben wurde bemerkt, daß in den Beatus-Handschriften diese und nicht die erste Anwesenheit Daniels in der Löwengrube vorkommt. Die alte Tradition des Daniel-Orans ist auch in der Bibel von San Isidoro noch erkennbar, die gleichfalls Dan. 14, 30—38 illustriert. Die Löwengrube ist dort wohl eine Ableitung von der in den Beatus-Handschriften[77]; ebenso hat sie mit ihnen gemeinsam die Zweizahl der Löwen. Daniel trägt den zwar plump gezeichneten, aber doch deutlich erkennbaren Mantel der phrygischen Tracht. Er ist auch in der Rod.B. durch die Umwandlung hindurch noch deutlich erkennbar.

Stellen wir uns jetzt noch einmal die Frage, ob die Zeichner der katalanischen Bibeln aus den Beatus-Handschriften oder mit diesen aus gemeinsamem Quell geschöpft haben, so kann die Frage nur im letzten Sinne beantwortet werden. Gerade das, was sie mehr haben, trägt altchristliche Züge und nicht die einer neuen Schöpfung und berührt sich z. T. mit dem Gute der Bibel von S. Isidoro. Bei der Gleichförmigkeit, die in den Beatus-Handschriften die Daniel-Illustration (im Gegensatz zur Apokalypse-Illustration!) zeigt, ist auch nicht anzunehmen, daß dem katalanischen Künstler eine Beatus-Handschrift mit Bildern vorlag, wie wir sie heute noch besitzen. Wäre es der Fall gewesen, so ständen wir zudem vor der rätselhaften Erscheinung, daß der Zeichner der Rod.B. eine Handschrift mit sehr reich illustriertem Daniel, aber ebenso ärmlich illustrierter Apokalypse — wie wir noch sehen werden — vor sich gehabt hätte.

Die Vorlagen der Rod.B. und der Rip.B. müssen verschieden gewesen sein. Dabei scheinen die der Rip.B. nicht oder nicht in dem Maße mozarabisiert gewesen zu sein, wie die der Rod.B. Was sie betrifft, so weise ich nochmals auf den stilisierten Baum und die Tiere unter ihm hin, aber auch z. B. darauf, daß fol. 66 in der untersten Reihe einige Engel nur einen ganzen Flügel und vom anderen nicht mehr als eine Volute haben. In den Apokalypse-Bildern der Rod.B. werden wir das wieder finden; aber hier wie dort erklärt es sich aus einer Stilisierung, die wir in den Beatus-Handschriften vorfinden. Ja, die ganze Linienführung im Zeichnen der Gesichter — man beachte den geraden Nasenrücken, den Mund mit den rechteckig aufsteigenden Winkeln und der Verbindungslinie mit der Nase — zeigt solche Verwandtschaft mit der entsprechenden Zeichnung in der Apok. v. Girona, daß der formale Einfluß derartiger Vorlagen ganz deutlich wird. Freilich gilt dieses letzte für alle Zeichnungen unseres Illuminators und sagt nichts über eine einzelne Vorlage aus. Es zeigt, wo der Meister seinen Stil ausgebildet hat.

---

[75] Schon im 2. Jahrhundert findet sich der Überfall, die Anklage und die Errettung Susannas in der Capella greca, ein ähnlicher Zyklus auf einem altchristlichen Sarkophag in Girona (!) und aus gleicher Zeit (4. Jahrhundert) auf einem altchristlichen Silberkasten wenigstens das Urteil Daniels. Vgl. Kaufmann, Handbuch^{2}, S. 324f. und Ikonographische Studien (oben A. 64), S. 112ff.

[76] Auf Sarkophagen und Goldgläsern. Vgl. Kaufmann, Handbuch, S. 327. Die altchristlichen Goldgläser und Sarkophage zeigen Daniel von Christus mit der virga thaumaturga oder wenigstens einer männlichen Gestalt begleitet. Die wunderwirkende Kraft des Erlösers soll angedeutet werden.

[77] Sie zeigt fol. 327, (Fig. 54) einen einfachen Streifen ohne die seitlichen Erhöhungen. Vielleicht wirkt auch der älteste, ganz einfache Typus nach.

Über das Verhältnis der Isidorianischen Proömien zu den Daniel-Zyklen läßt sich nichts sagen, da der Rahmen dieser kleinen Inhaltsangabe zu eng war, um die Fülle des Stoffes zu fassen.

5. Osee.

Die Rod.B. hat fol. 74^{v} (Fig. 105) folgende Szenen.

Osees Berufung (Os. 1, 1ff.). Abgesehen von der kreisrunden Glorie der Halbfigur Christi, der Zeichnung des Gewandes Christi zwischen dem Pallium, der Bartlosigkeit des Propheten und der Architektur weisen die Majuskel-Inschriften, die uns hier zuerst begegnen, auf das altspanische Vorbild hin. Derartige Berufungsbilder zu Eingang des Textes waren in byzantinischen Propheten-Handschriften nicht unbekannt[78].

Osee nimmt die Buhlerin zum Weibe (Os. 1, 3). Man beachte, daß Osee hier stark abweichend von der Berufungsszene gezeichnet ist.

Die Buhlerin und die beiden (hier bereits erwachsenen!) Söhne! (Os. 1, 8ff.).

Osee weissagt wider Samaria (Os. 14, 1ff.). Osee ist hier bärtig.

Die Rip.B. hat fol. 235^{v} eine Anfangsvignette, darstellend einen Mann, der in einem Tor zwischen zwei Türmen steht und eine Schrifttafel hält mit den Worten: Incipit liber Osee. Vielleicht soll auf die Weissagung wider Samaria hingewiesen werden wie in der Rod.B. Daß diese, trotz ihrer verhältnismäßig geringen Bedeutung im Buche des Propheten, besonders hervorgehoben wird, mag an der besonderen Beachtung liegen, die Isidor ihr schenkt[79].

6. Joel.

Die Szenen der Rod.B. fol. 77^{v} (Fig. 112) sind:

1. Reihe. Joels Berufung (Joel 1, 1), oben links.
   Joel spricht zu den Greisen und zum Volk (Joel 1, 2).
2. Reihe. Die Heuschreckenplage (Joel 1, 4).
3. Reihe. Die Verödung des Tempels (Joel 1, 9), unten links.
   Das büßende Volk im Tempel (Joel 1, 13. 14).

Die Rip.B. hat fol. 238 (Fig. 187) ein Initialbildchen, das zum Text wohl kaum in Beziehung steht (höchstens zu 1, 11. 12). Auf die Ähnlichkeit, die eine Miniatur (Joels Berufung und die Heuschreckenplage) der Gebhardsbibel, fol. 238^{v}[80], mit den entsprechenden Szenen der Rod.B. hat, sei hingewiesen. Vielleicht schwebte dem Maler bei der letzten Szene die Stelle Joel 2, 32 (vom Heile, das alle in Sion finden) vor.

7. Amos.

In der Rod.B. erscheint fol. 79^{v} (Fig. 105) Amos zunächst in der phrygischen Tracht, die wir aus vielen Mithras-Denkmälern kennen, gegen die fetten Kühe weissagend (Am. 4, 1ff.). Wie der Maler an den Mithras-Typus gekommen ist, begreift sich, wenn wir z. B. Daniel auf einem Sarkophag zu Ravenna in derselben Tracht finden, der in das 4. Jahrhundert zu datieren und als Importware anzusehen oder aber unter östlichem Einfluß entstanden ist[81], und später wieder im vatikanischen Menologium des Basilius II[82].

Amos sieht den „fictor locustae" (Am. 7, 1). Amos sieht den Herrn mit der Mauerkelle (Am. 7, 7f.) und dem Obsthaken (Am. 8, 1f.).

Amos wird von Ozias getötet (nach Isidor: Ozias . . . vecte per tempora transfixo . . . necavit).

[78] Ich verweise auf die Propheten-Katene R. VIII, 54 der Bibliothek Chigi in Rom (spätes 10. Jahrhundert oder Anf. des 11.) und ihre Kopie Vat. gr. 1153; vgl. M. Faulhaber, Die Propheten-Catenen nach römischen Handschriften (Biblische Studien, IV, 2—3), Freiburg i. B. 1899, S. 6 u. 9. Fast gleichzeitig sind die Prophetenbilder in Plut. v. 9 der Laurentianischen Bibliothek in Florenz, die Dalton p. 473f. erwähnt.

[79] Prooemium, Migne Patrol. L. 83, col. 169f.

[80] Swarzenski Taf. XXXII, 107.

[81] S. Dalton, Fig. 72 u. p. 136.

[82] Dalton, Fig. 286.

Die Tracht des Amos und die Inschriften zeigen die altspanische Vorlage an. Die Kühe haben ganz den Typus, von dem oben S. 91 u. A. 69 die Rede war, und verraten so die mozarabische Stilisierung.

Die Rip.B. gibt fol. 239 (Fig. 188) als Anfangsbildchen zum Text zwei Männer, die auf ein aufgeschlagenes Buch hinweisen.

Ähnliche Darstellungen des Propheten kommen in den Salzburger Bibeln vor, so in der Gebhards-Bibel, die fol. 240 Amos als Hirt mit dem Dudelsack[83], und der Erlanger Gumpertsbibel, die Amos als Hirt mit Horn und Keule vor den Hirten und Rindern zeigt[84]. Die phrygische Tracht fehlt aber dort.

8. Abdias.

Die Rod.B. hat fol.82 (Fig. 106) zunächst des Abdias Predigt an Edom (Abd. 1, 1ff.), dann eine Szene, die aus Isidors De ortu et obitu patrum verständlich wird, wo es heißt: Iste est ille, qui sub Ochozia rege Samariae centum pavit prophetas. Beachtenswert ist das Velum, mit dem Abdias die Brote trägt, sowie die Architektur mit den Köpfen.

Die Rip.B. hat fol. 241 (Fig. 189) nur ein sehr roh gezeichnetes Anfangsbildchen, vielleicht eine Darstellung der Berufung.

Daß der größere Teil des fol. 82 in der Rod.B. frei geblieben ist, weist darauf hin, daß das Miniaturmaterial noch nicht gesammelt bereit lag, als der Schreiber seine Arbeit vollendete. Da jedoch die kurze Weissagung des Propheten nur sehr wenig Stoff für den Maler bot, so konnte er selbst dann den Raum nicht füllen, wenn er über gegebene Vorlagen hinaus auch sich selbst betätigte. Für die Frage, wie weit der Miniator nur Vorlagen nachschuf, ergibt sich daher aus diesem Umstande wohl kein besonderer Anhaltspunkt der Beantwortung.

9. Jonas.

Die Szenen von fol. 83 der Rod.B. (Fig. 108) sind:

Berufung des Jonas (Jon. 1, 1).

Jonas ins Meer geworfen und vom Fische verschlungen (Jon. 1, 15; 2, 1).

Jonas vom Fische ausgespieen (Jon. 2, 11).

Jonas predigend in Ninive (Jon. 3, 4—6). Die Niniviten tragen Bußsäcke; links bringt ein Mann dem Könige die Kunde von der Botschaft des Jonas (V. 6). Der König zerreißt sein Gewand.

Jonas unter der Epheustaude (Jon. 4, 5ff.). Die Rip.B. hat fol. 242 in äußerst roher Zeichnung die Berufung des Jonas (durch einen Engel), Jonas ausgespieen (nicht das Verschlingen, da der Kopf hervorragt) und Jonas unter der Staude (Fig. 107).

Wie ein Vergleich mit der Jonas-Szene von Gr. 510[85] und Gr. 139[86] zeigt, steht die Zeichnung der Rod.B. der Form, die sich in der byzantinischen Kunst erhalten hat, im wesentlichen nicht fern. Das Schiff mit dem Mittelsegel, das Hinüberstürzen des Propheten, sein trauerndes Sitzen unter der Staude, das alles sind jedoch Züge, die seit der altchristlichen Zeit typisch waren[87]. Gr. 139 hat auch, wie unsere Bibeln, den Fisch als Fisch und nicht, wie Gr. 510 mit der gesamten älteren Kunst, als drachenartiges Seeungeheuer dargestellt. Auch die manus divina und der zu ihr die Hände aufhebende Prophet ist dort ganz ähnlich wie in der Rod.B. Ganz abweichend ist nur die Tracht des Jonas. Sie war einmal für den Maler feststehendes Schema geworden. Auffallend ist die Kahlköpfigkeit des Propheten. Man könnte daran denken, daß der Zeichner hier nur den Haaraufsatz vergessen habe, wenn das auf anderen Blättern auch einmal vorkäme. Doch findet sich ein ähnlicher kahlköpfiger Jonas, gleichfalls aus einem Fischkopf

[83] Swarzenski, Taf. XXXIII, 113.

[84] ebenda XLI, 129. Swarzenski verweist noch S. 133 A. 4b auf eine entsprechende Darstellung in der Bibel von Moulins. [85] fol. 3, Omont pl. XX. [86] fol. 431 v, Omont pl. XII.

[87] Vgl. auch die Jonas-Darstellung auf altchristlichen Bronze-Kästchenbeschlägen, die G. Supka besprochen hat: Frühchristliche Kästchenbeschläge aus Ungarn, Röm. Quartalschrift XXVII (1913) S. 182 u. Fig. II, wo auf die Ähnlichkeit mit koptischen Darstellungen hingewiesen wird. Unsere Darstellung weicht in wesentlichen Punkten ab.

hervorkommend, in einer unvollendeten Zeichnung, die außer der Reihe der Miniaturen in die Gebhards-Bibel hineingemalt worden ist[88] und in dem Skulpturenzyklus des Portals von Ripoll. Man wird also doch mit einem besonderen Typus, der diese Eigentümlichkeiten aufwies, rechnen müssen. Es sei auch darauf hingewiesen, daß die Inschrift neben Jonas unter der Staude einen Fehler aufweist, der allem Anscheine nach durch falsches Abschreiben entstanden ist: TEGIT statt TERIT. Daß der Jonas-Zyklus auf dem innersten Bogenwulst der Portallaibung von Santa Maria de Ripoll auch in der Gesamtanlage dem der Rod.B. ziemlich genau entspricht, ist früher schon erwähnt worden[89]. Eine Vorlage hat auch der unbeholfene Miniator der Rip.B. Das beweist die Zeichnung der Gewänder und die Einführung des Engels mit Sicherheit.

10. Michäas.

Die Szenen fol. 84 der Rod.B. (Fig. 109) sind:

Michäas predigt gegen Samaria (Mi. 1, 1). Die Bartlosigkeit und das Vorkommen der Majuskel-unterschrift ergänzen einander als Zeugen der älteren Vorlage.

Die Völker ziehen den Berg des Hauses Gottes hinan (Mi. 4, 1ff.).

Michäas vor der „turris gregis nebulosa filiae Sion" (Mi. 4, 8). Michäas ist bärtig!

Michäas weissagend über Bethlehem (Mi. 5, 2).

11. Nahum.

Die Reihenfolge der Szenen Rod.B. fol. 86 (Fig. 113) geht von unten nach oben.

Der Prophet zeigt den Bewohnern Jerusalems (unten in der ersten Kolumne) „die Füße des Freudenboten auf den Bergen" (Na. 1, 15). Bemerkenswert ist der Versuch des Malers, die Blumen auf dem Berge naturgetreu zu zeichnen.

Der Prophet weist auf das leichenerfüllte Ninive hin (Na. 3, 3).

Nahum ist unbärtig; die Gewandzeichnung ist nicht klar.

12. Habakuk.

Die einzige Szene, Rod.B. fol. 87 (Fig. 114) stellt dar:

Habakuks Rufen zu Gott (Hab. 1, 2ff.).

Der Christustypus entspricht den anderen Majestasbildern des 3. Bandes, während die Mandorla spitz ist.

13. Sophonias.

Auch hier bietet Rod.B. fol. 88 (Fig. 115) nur die Berufungsszene (Soph. 1, 1). Daß die Szene nach einer älteren spanischen Vorlage gezeichnet ist, läßt sich schon deshalb annehmen, weil die Unterschrift offenbar Kopie ist. Sie liest noch SOFFONIAS, während der Haupttext nebenan SOPHONIAS hat und nur in dem nachträglich, aber anscheinend nach einer älteren Vorlage eingetragenen Abschnitt aus den Proömien Isidors „Soffonias" wiederkehrt.

14. Aggäus.

Die Rod.B. hat fol. 89^{v} (Fig. 116):

Das Wort Gottes ergeht an Aggäus für Zorobabel, den Sohn des Salathiel, und Jesus, den Sohn des Josedek (Agg. 1, 1).

[88] fol. 243^{v}, Swarzenski, Taf. XXXIII, 112. Ebenso auf fol. 214 des Psalters *Ἁγίου Τάφου* 53 der griech. Patr. Bibl. zu Jerusalem; vgl. Baumstark, Frühchristl. Psalterillustr. in einer byz. Abkürzung, Oriens christianus, 5, 1905, 295 ff. Ich führe noch an, daß auch in der früher schon (s. A. 47) erwähnten Grabkapelle von El-Kargeh ein ähnlicher bloßer Fisch, aus dem Jonas bis zur Brust hervorragt, vorkommt. de Bock, Matériaux, Text p. 24 u. Fig. 33.

[89] S. 24f.

Fig. 122. Rod.B. III fol. 127

Fig. 123. Rip.B. fol. 323v

Fig. 124. Rip.B. fol. 162v

Fig. 125. Rip.B. fol. 163

Fig. 126. Rip.B. fol. 319v

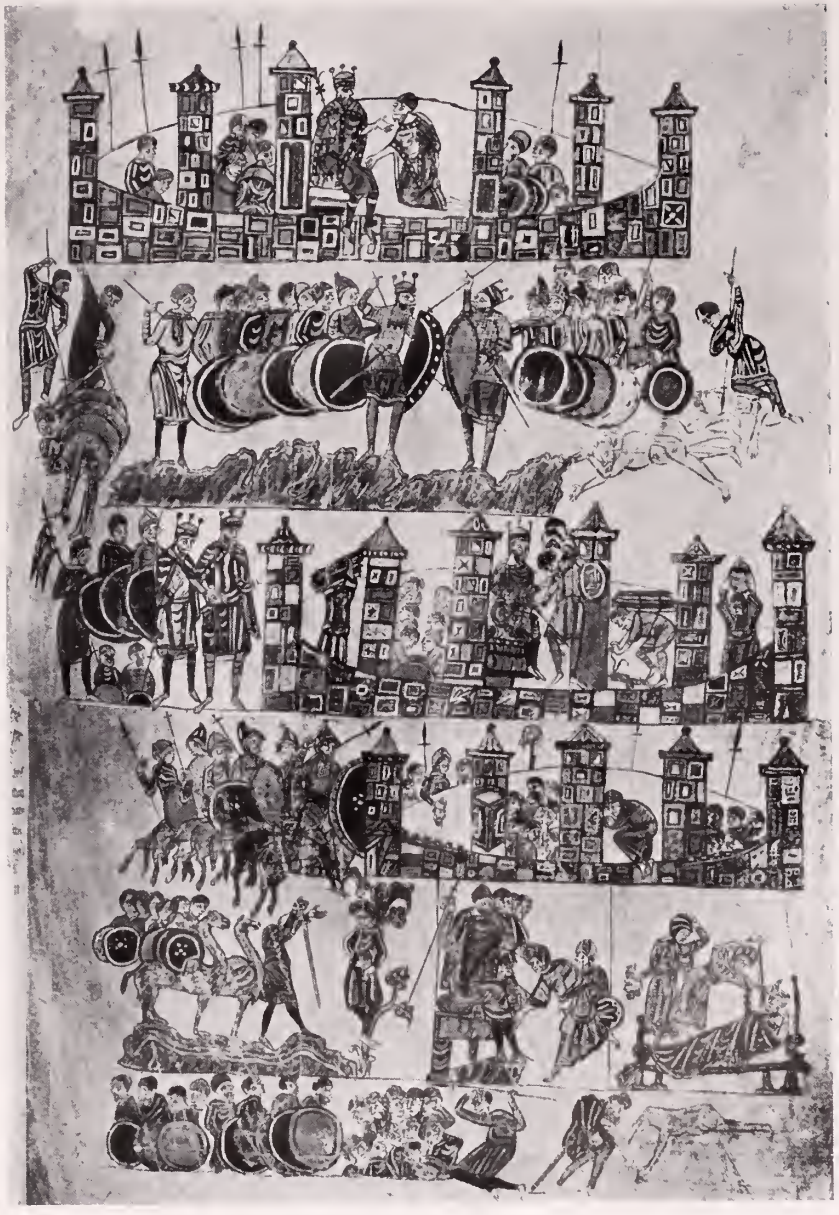


Fig. 127. Rip.B. fol. 327

Fig. 128. Rod.B. III fol. 134

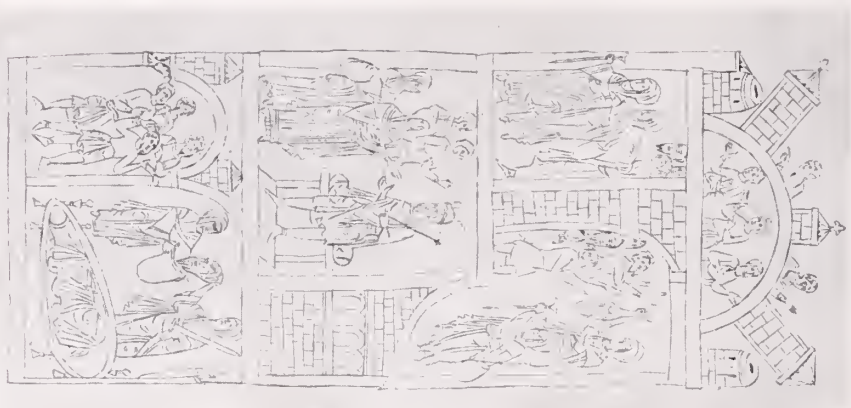


Fig. 129. Rod.B. III fol. 134v

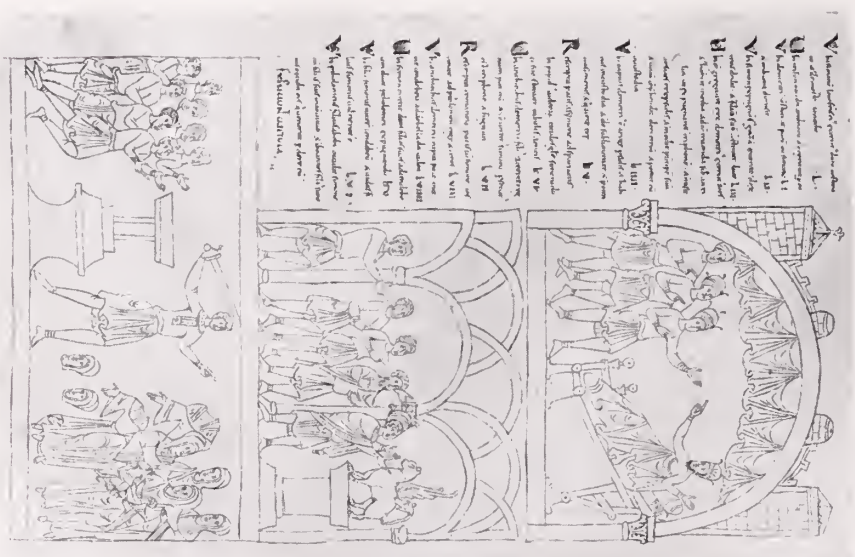


Fig. 130. Rod.B. III fol. 143v

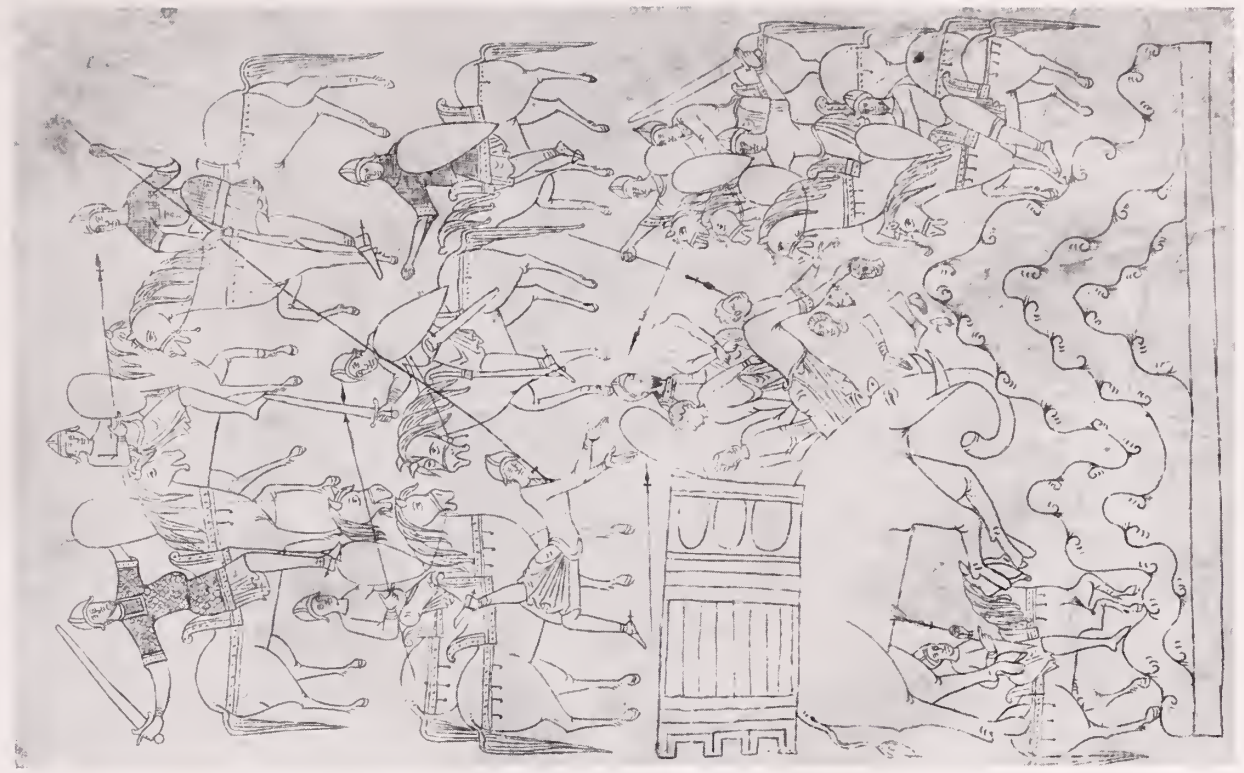


Fig. 132. Rod.B. III fol. 145

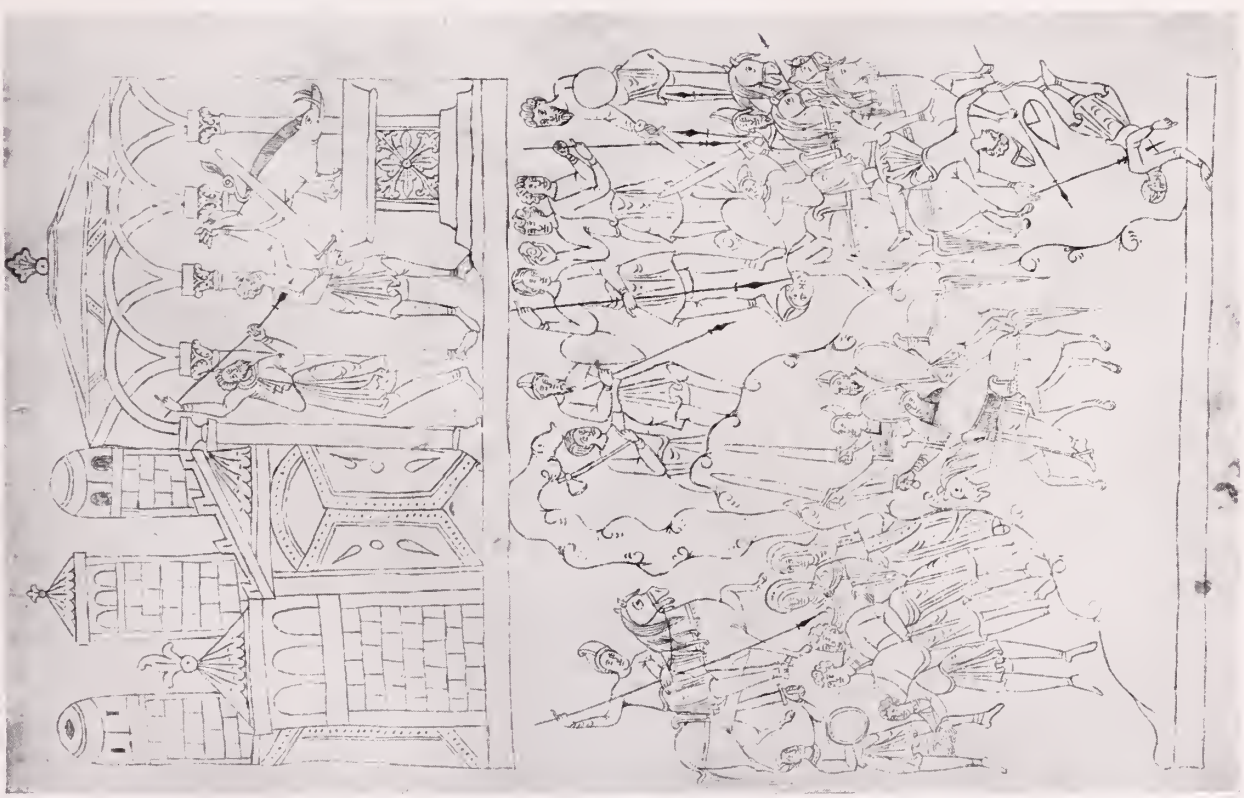


Fig. 131. Rcd.B. III fol. 144

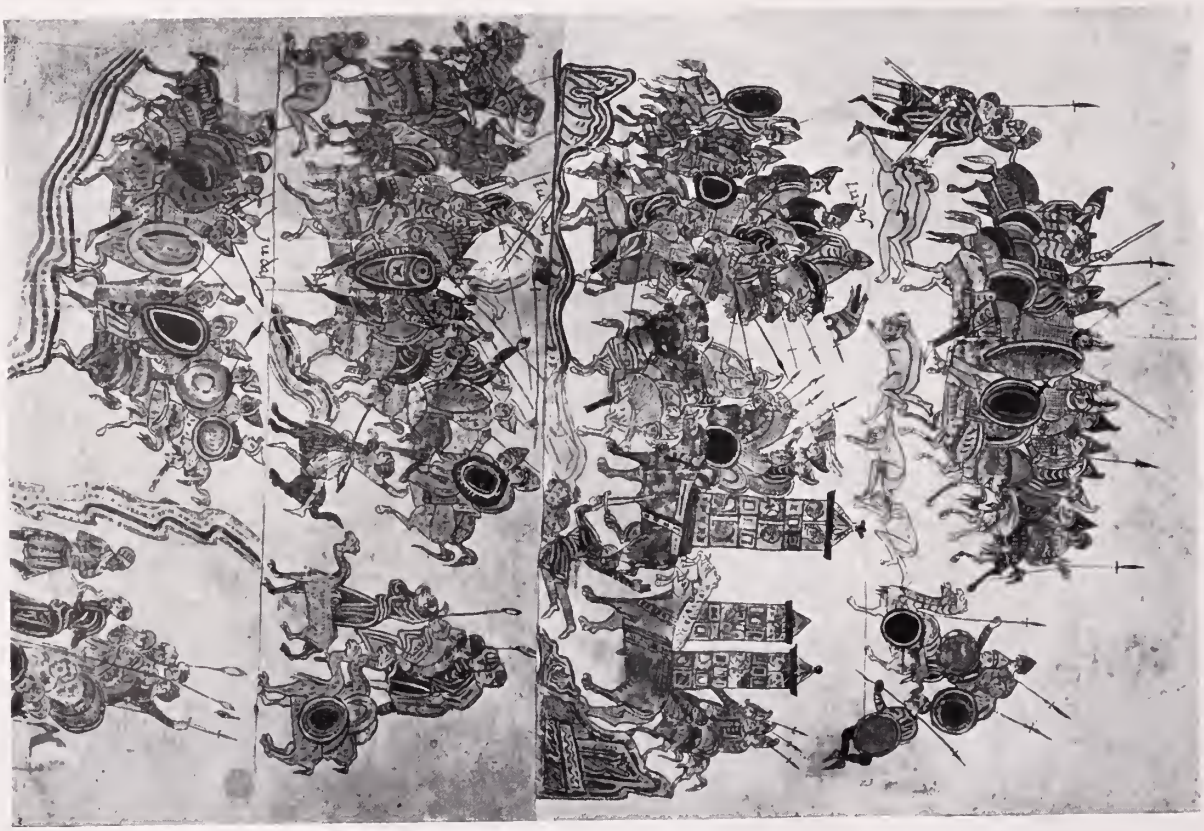


Fig. 134. Rip.B. fol. 342

links: Fig. 133. Rip.B. fol. 341v

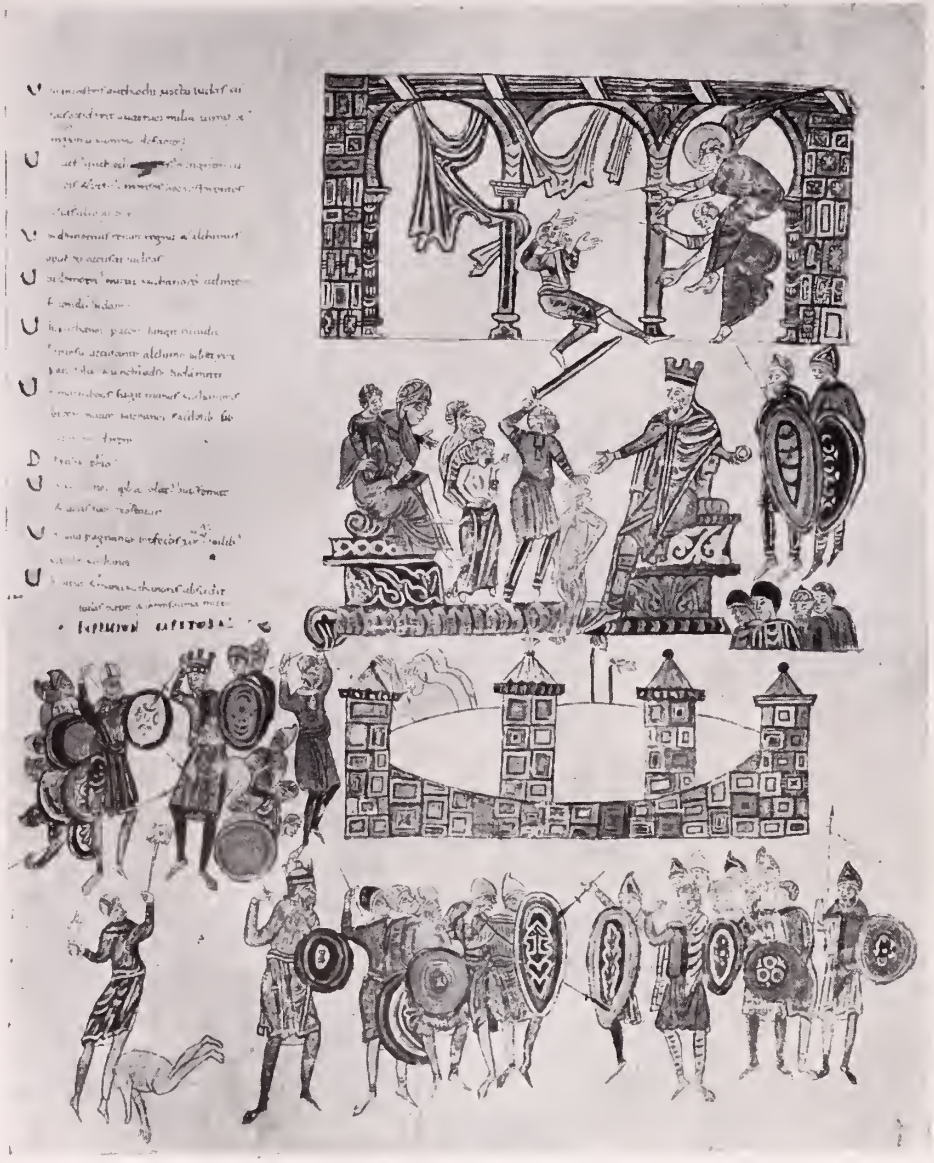


Fig. 135. Rip.B. fol. 352

Fig. 137. Rip.B. fol. 364

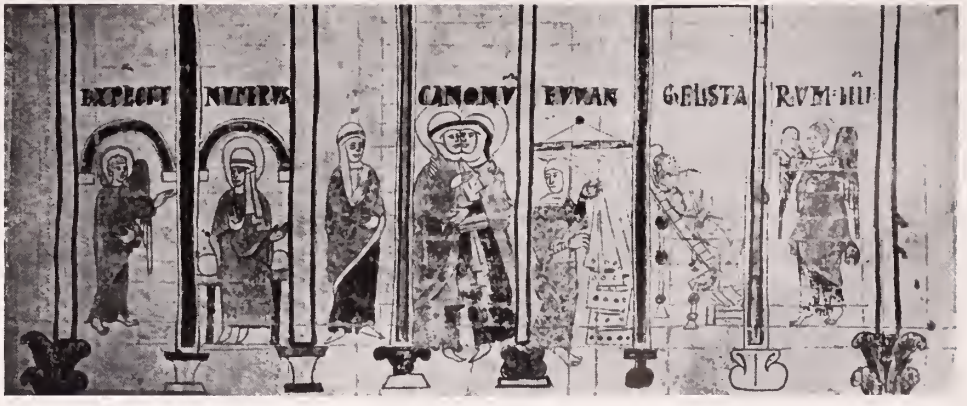


Fig. 136. Rip.B. fol. 366

Fig. 138. Rod.B. IV fol. 6v.

Fig. 139. Rod.B. IV fol. 7

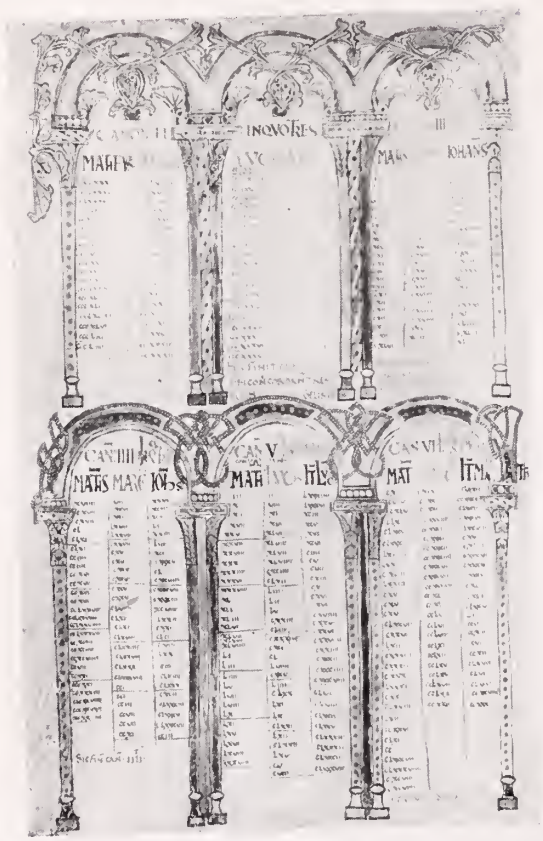


Fig. 140. Rod.B. IV fol. 7v

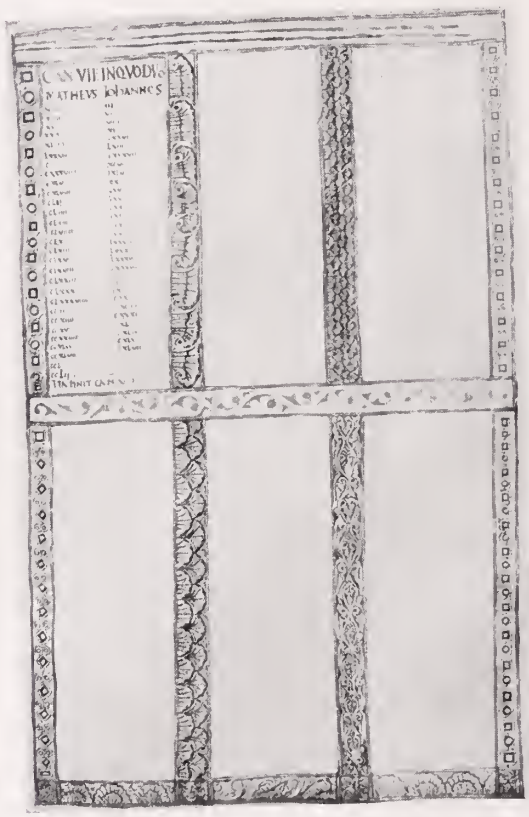


Fig. 141. Rod.B. IV fol. 8

Die Juden bei dem Bau des Tempels (Agg. 1, 14). Die Steine werden auf dem Nacken und auf einem Wagen herbeigebracht. Beim Wagen ist interessant die Zeichnung der vier Räder, von denen man zwei durch den Kasten hindurch erblickt, bei den Zugochsen die frontale Zeichnung der Köpfe.

15. Zacharias.

Eine außerordentliche Fülle von Szenen besitzt die Rod.B. zu Zacharias: fol. 91, 91^{v} und 92 (Fig. 117, 118, 110).

Fol. 91. 1. Reihe. Berufung des Zacharias (Zach. 1, 1) und Vision des Reiters zwischen den Myrtenbäumen und der Rosse hinter ihm (Zach. 1, 8). Die Myrtenbäume sind mit Verständnis naturalistisch gezeichnet. In der Linken hält Zacharias einen Gegenstand, der sich am besten als falsch nachgezeichnete Rolle verstehen läßt, vielleicht auch als Gewandfalte.

2. Reihe. Der Engel spricht mit Zacharias (Zach. 1, 9). Auch der Engel hält etwas mit der Linken, wohl ursprünglich eine Gewandfalte.

Vision der vier Hörner und der vier Schmiede (Zach. 1, 18—20).

3. Reihe. Vision des Mannes mit der Meßschnur (Zach. 2, 1ff.).

Zacharias sieht den Hohepriester Jesus und den Satan (Zach. 3, 1). Der Satan hat die Gestalt, wie ihn die Apokalypsen zeigen, z. B. die Apok. Girona fol. 224^{v}. Auch in der Rip.B. kommt er einmal auf fol. 162^{v} in der untersten Reihe so vor (Fig. 124). Im übrigen hat er in der Rip.B. eine dem byzantinischen Typus näher stehende Form.

Entkleidung des Jesus (Zach. 3, 4). Irrtümlich (?) hat hier Jesus den Nimbus des Zacharias erhalten.

Wiederbekleidung des Jesus (Zach. 3, 5). Beachtenswert ist wieder der verkümmerte Flügel des Engels!

Fol. 91^{v}. 1. Reihe. Vision des Steines mit den sieben Augen (Zach. 3, 9). Der Baumstamm mit Flammenlinien, der neben dem Stein sich erhebt, ist aus dem Bibeltexte nicht zu erklären[90]. Der Stein muß als Symbol des Zacharias eine gewisse typische Bedeutung gehabt haben; denn die Gebhardsbibel zeigt den Propheten mit einer Scheibe in der Hand, die sieben blumenförmige Kreuze enthält[91].

Vision des siebenarmigen Leuchters (Zach. 4, 2ff.).

2. Reihe. Vision der fliegenden Buchrolle (Zach. 5, 1ff.).

Vision der Amphore, in welcher ein Weib sitzt, und des Talentes Blei (Zach. 5, 6f.).

3. Reihe. Vision der Versenkung des Weibes in die Amphore (Zach. 5, 8).

Die Amphore wird von zwei Frauen fortgebracht (Zach. 5, 9). Das „spiritus in alis earum" hat der Maler durch Gesichter auf den Flügeln veranschaulicht.

Fol. 92 wird ganz durch eine Vision der vier Wagen ausgefüllt (Zach. 6, 1ff.). Pferde, Wagen und Anschirrung sind ganz anders gezeichnet als etwa Bd. II fol. 48 oder die entsprechenden Bilder der Rip.B. Die Reichhaltigkeit der Illustrierung des Zacharias-Textes erklärt sich vielleicht allein aus dem Reichtum des Buches an plastischen und ungewöhnlichen Visionen. Wahrscheinlich dürfen wir aber in ihr einen Hinweis darauf erblicken, daß Spanien nicht nur für die Apokalypse und Daniel, die durch ihren Visionengehalt hervorragenden Bücher der Hl. Schrift, sondern auch für das gleichfalls an Visionen reiche Buch Zacharias seit alten Zeiten eine besondere Vorliebe hatte.

16. Malachias.

Zu Malachias enthält die Rod.B. fol. 96 (Fig. 111) zwei Darstellungen:

Des Malachias Mahnrede an die Juden (Mal. 1, 1ff.). Die Juden sind 12 an Zahl wegen der 12 Stämme. Der vorderste bedeckt mit dem Mantel die Rechte!

[90] Die Auslegung, vielleicht auch eine abweichende Lesart der Stelle Zach. 3, 8 „Ecce ego adducam servum meum orientem" hat wohl die Figur veranlaßt. [91] fol. 250, Swarzenski, Tafel XXXII, 108.

Malachias weist auf Johannes den Täufer hin (Mal. 3, 1). Johannes ist am Fellmantel kenntlich. Bemerkenswert ist die Kreisform der Mandorla.

Mal. 3, 1 hat die Rip.B., jedenfalls nach einer alten Vorlage fol. 252 (Fig. 190) in ganz anderer Weise illustriert. Ein Engel (ecce ego mittam angelum meum) spricht zu herbeieilenden Leuten.

Die Quellen der Darstellungen in den Propheten-Büchern.

Auf die Quellen mußten wir im vorhergehenden schon mehrfach näher eingehen. Fassen wir das Ergebnis zusammen, so bleibt uns kaum eine andere Möglichkeit als die Annahme, daß die altspanische Bibelillustration auch die Propheten umfaßte. Dem Maler der Rod.B. muß eine illuminierte Propheten-Handschrift vorgelegen haben, die alle Bücher umfaßte. Derartige vollständige Handschriften scheinen freilich auch um das Jahr 1000 schon selten genug gewesen zu sein; denn der Maler der Rip.B. fand nur zu Ezechiel und Daniel vollständige Zyklen vor und suchte sich im übrigen passendes Einzelmaterial, wie er es gerade bekommen konnte. Ezechiel, Daniel und Zacharias, die Visionenbücher, waren in der Vorlage der Rod.B. am reichsten mit Bildern versehen. Die Vorlagen der Rip.B. scheinen zum Teil der vormaurischen Zeit anzugehören und im Zusammenschachteln der Szenen dem Ash. P. nicht unähnlich gewesen zu sein, während die der Rod.B. wenigstens teilweise durch die mozarabische Stilumwandlung hindurch gegangen waren. Nur einmal, auf fol. 209 der Rip.B. tritt eine frühbyzantinische oder hellenistische Vorlage sicher auf. Sehr interessant ist die Rückverwandlung des mozarabischen geometrisierten Flächenstils in den gemäßigt naturalistischen, der bei einem Teile der Miniaturen der Rod.B. sicher, vielleicht sogar bei allen anzunehmen ist. Ihr Ergebnis ist ein Beweis mehr dafür, daß in der Apok. v. S. Sever und einem Teile des Cod. 33 der Real Academia eine solche Umstilisierung nicht vorliegt, sondern der Anschluß an eine hellenistische Vorlage. Über das Maß der eigenen schöpferischen Tätigkeit des Miniators der Rod.B. läßt sich jedoch nicht abschließend urteilen. Denn da er eine ganz bestimmte künstlerische Sprache sich angeeignet hatte, konnte er seine Zutaten, falls er sie gab, assimilieren. Immerhin hat die Einzeluntersuchung ergeben, daß auch in der Reihe der kleinen Propheten immer wieder Anzeichen hervortreten, die sich nicht anders als durch Annahme von Vorlagen befriedigend erklären lassen.

Einen besonderen Wert hat diese spanische Illustration, wenn wir sie mit Recht aus einer vormaurischen Quelle ableiten, weil aus der byzantinischen Kunst, wie schon erwähnt wurde, eine derartige Veranschaulichung der prophetischen Visionen nicht bekannt ist. Die Autorenbilder, die dort in feierlicher Haltung mehrfach die Bücher einleiten, sind etwas ganz anderes als die Illustrationen unserer Bibeln. Nur ganz selten haben sich andere Bilder in die byzantinischen Propheten-Handschriften verirrt, wie ein Martyrium des Isaias und Isaias zwischen Tag und Nacht in Vat. gr. 755 (10. Jahrhundert)[92], Darstellungen, von denen wir die erste bereits als geflossen aus altchristlicher Tradition kennen lernten[93], während die zweite durch ihr Vorkommen in dem Psalter Gr. 139 der Pariser Nationalbibliothek nicht minder bekannt ist[94]. Reicher, aber immer noch unvergleichlich geringer als in den katalanischen Bibeln ist die Prophetenillustration der Salzburger Bibeln. Unsere Bibeln, die vor den Visionen so wenig Halt machten wie vor den historischen Erzählungen, die alles veranschaulichten, passen ganz in die Welt, in der auch die Apokalypse-Illustration geboren worden ist, und in die Welt des Ashburnham-Pentateuch.

5. Job.

Vom Buche Job hat uns die Rip.B. einen ausführlichen Zyklus (fol. 162^{v} und 163, Fig. 124 und 125), die Rod.B. nur einen kleinen und dazu an falscher Stelle (II, fol. 63, Fig. 84) aufbewahrt. Diese Reihen sind um so wertvoller, weil sie zu den älteren gehören, die wir besitzen, mehr noch, weil sie nicht so allein stehen, wie die Prophetenillustrationen, also einen gewissen Vergleich ermöglichen. In Spanien besitzen wir noch einen Job-Zyklus in der Bibel v. San Isidoro fol. 181^{v}, 182 und 190^{v} (Fig. 75—77). Außerhalb Spaniens

[92] Dalton, p. 474. [93] Oben S. 86.

[94] Auch Vat. gr. 1153 des 12. Jahrhunderts enthält nur Autorenbilder; vgl. Dalton, p. 474.

hat sich in einer koptischen Bibel des Museums zu Neapel das Fragment einer illustrierten Job-Handschrift des 7. oder 8. Jahrhundert als ältester Zeuge erhalten[95], in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig eine datierte vom Jahre 909 (No. 538). Die genauere Datierung fehlt für die Handschriften des Katharinenklosters auf Sinai (No. 3) und auf Patmos[96]. Leider besitzen wir von allen diesen nur ganz kurze Notizen. Ein byzantinischer Job-Kommentar der Bibl. nat. zu Paris (Gr. 134) aus dem 13. oder 14. Jahrhundert, ist ein wenig ausführlicher beschrieben worden[97]. Einzelne Illustrationen zum Buche Job finden sich auch sonst, so in den Bibeln der Salzburger Schule. Die Erlanger Gumpertsbibel enthält sogar einen kleinen Zyklus[98]. Nach dem, was Kondakoff, Millet und Dalton angeben, vertritt das Fragment zu Neapel noch ganz den monumentalen Typus der Kunst des 6. Jahrhunderts. Es zeigt Job und seine Familie in der Haltung und Tracht von Fürsten dasitzend. Die Handschrift auf Sinai zeigt die malerische Art der spät-hellenistischen Zeit, die in Venedig läßt im Gegensatz zu ihr die landschaftlichen Hintergründe ganz fallen und stellt die Figuren vor einen blauen Hintergrund. Doch folgen wir zunächst den Szenen unserer Bibeln.

Die Rip.B. zeigt fol. 162^{v} von oben nach unten:

Job im Reichtum (Job. 1, 1—3). Job ist als König dargestellt. Neben ihm thront, das Szepter in der Hand, sein Weib. Die fünf Männer links deuten wohl die V. 2 erwähnten (sieben) Söhne an; vielleicht soll die weibliche Gestalt hinter Jobs Weib an die dort gleichfalls erwähnten (drei) Töchter erinnern. Die vielfarbige Ornamentik der reichen Architektur erinnert an mozarabische Muster. Die einzige Parallele ist das Fragment zu Neapel; die Pariser Handschrift hat fol. 1^{v} vielleicht einen Nachhall von einer ähnlichen Darstellung[99].

Gott-Christus, unbärtig!, in ovaler Mandorla. Er hält in der Rechten die Weltscheibe (aber schnecken hausförmig verzeichnet). Dort naht Job, begleitet von drei männlichen (?) und zwei weiblichen Personen, und opfert ein Lamm (Job 1, 5); rechts halten die Söhne ein Gelage (Job 1, 5). Vor der Mandorla schwebt der Satan mit strähnigem Haar, aber wenn ich recht sehe, mit Nimbus, einen Stab in der Hand. Der Teufel hat, abgesehen von dem Stabe, im ganzen die Form, die auch in der byzantinischen Kunst heimisch geworden ist. Die hintere weibliche Gestalt trägt die Kappe, die uns schon fol. 5^{v} bei Eva aufgefallen ist. Die Trinkszene rechts — man beachte z. B. den Weinkrug! —, ist mit großem Realismus geschildert.

Die drei Boten vor Job (Job 1, 14ff.).

Der Teufel schlägt Job mit Geschwüren (Job 2, 7). Es ist der Typus des Satans, von dem soeben die Rede war, nur ungeflügelt und ohne die Klauenfüße. Unten rechts folgt dann noch:

Jobs Weib scheltend vor dem nackten, mit Geschwüren bedeckten Manne (Job 2, 9. 10)[100].

In der Bibel von San Isidoro fol. 181^{v} ist Gott in kreisförmiger Glorie, links von ihm sind die filii Dei (Job 1, 6); unter ihnen erscheint Satan, eine geflügelte Gestalt mit zwei Gesichtern und struppigem Haar. Auf derselben Seite ist tiefer der Unglücksbote vor Job und ein Toter, noch weiter rechts unten abermals

[95] Nach Kondakoff, Histoire l'art byz. II, 82 und Dalton, p. 474 ist es eine byzantinische Miniatur des 7. oder 8. Jahrhunderts, die in die koptische Bibel geraten ist, nach G. Millet bei A. Michel, Histoire de l'art I, 1, p. 221 eine koptische des 7. Jahrhunderts. Als koptisch erwähnt sie auch Wulff, Altchr. und byz. Kunst I, 286f., erblickt aber in ihr eine „kaiserliche Familiengruppe", „die auf das Vorbild der Porträts zurückweist, welche zu öffentlicher Ausstellung in die Provinzen versandt zu werden pflegten". Das Fragment „mag" nach ihm „noch ins 5. Jahrhundert gehören". Das Vorkommen der Königsdarstellung Jobs in der Rip.B. zeigt, wie sehr sich Wulff irrt. Seine Datierung scheint von der falschen Auffassung der Miniatur abhängig zu sein.

[96] Vgl. zu diesen Handschriften Millet, p. 220f. und Fig. 122 mit einer Probe aus der Sinai-Handschrift, Dalton, p. 474 und Fig. 282 u. 283 mit Proben aus der Handschrift in Venedig, sowie Bordier, p. 235ff.

[97] B. N. Gr. 134, Kommentar zu Job, 210 Folios, fast jede Seite mit Miniaturen; Bordier, a. a. O., p. 223—25. Bordier datiert die Handschrift in das 13., Dalton, p. 474 in das 14. Jahrhundert.

[98] S. unten S. 101 A. 108.

[99] Bordier gibt an: „Job inmitten seiner Familie, in reichem Hause." Die Hs. auf Sinai zeigt Job und sein Weib unter einer Arkatur sitzend. Millet, Fig. 122.

[100] Vat. Reg. gr. I zeigt fol. 461^{v} Job auf dem Misthaufen, hinter ihm sein Weib, das sich die Nase zuhält, vor ihm seine Freunde mit Gefolge, Collezione Paleografica Vaticana I, tav. XVII, p. 13/14.

Gott im Kreise der filii Dei und Satan (Job 2, 1) dargestellt. Fol. 182 erblickt man Job auf dem Misthaufen, vor ihm sein Weib, während von unten wieder der doppelgesichtige Satan mit der Lanze naht und nach Job sticht. Job ist bekleidet. Der Satan hat ein kurzes Röckchen an. Man merkt die Hand des klösterlichen Malers an dem überlieferten Motiv.

Im Job der Marcianischen Bibliothek ist der Teufel ganz wie die Engel im langen Gewande dargestellt, nur daß die Züge des Gesichtes ihn unterscheiden[101]. Das Alter dieses Typus beweist sein Vorkommen auf den Fresken von Bawît an der Südwand der Kapelle XVII.

Auf fol. 163 hat eine andere Hand den Zyklus fortgesetzt. Ein ungeschickter Farbenauftrag hat die Arbeit nachträglich verdorben. Zeichnerisch ist sie dagegen vorzüglich, m. E. das Beste in der ganzen Rip.B. Die erste Reihe zeigt:

Die drei Freunde vor Job, der auf einem dunkeln Haufen sitzt und sich mit einer Scherbe den Eiter abkratzt (Job 2, 11—13). Die Handschrift in Venedig zeigt die drei Freunde frontal nebeneinander sitzend.

Daneben hat der zweite Maler nochmals Job mit seinem Weibe dargestellt. Wie die Frau zurechtweisend den Finger erhebt und sich dabei ihrem Gegenüber zuwendet, ist ganz vortrefflich nach dem Leben gezeichnet.

Die letzte Szene der ersten Reihe und die beiden ersten der zweiten stellen die Einzelreden der Freunde dar (Job 4—31).

Den Schluß der zweiten Reihe bildet die Rede des Eliu (Job 32—37). Jobs Weib und die Freunde beteiligen sich durch Erheben der Hand.

Die dritte Reihe stellt in einer festlichen Szene das Sühneopfer der Freunde[102] (Job 42, 7—9) dar. Man beachte besonders den vordersten, Haltung, Gesicht und Haar. Diese Art der feinen Zeichnung des Haares kommt außer auf diesem Blatt in der Rip.B. nicht vor.

Die letzte Reihe enthält das wiedererhaltene Glück: links Job und sein Weib auf Thronen, umgeben von den neun Söhnen und Töchtern (Job 42, 12ff.); rechts traben zwei Krieger davon, wohl eine Andeutung der wiederhergestellten Macht[103]. Diese Szene enthält auch fol. 190^{v} der Bibel von San Isidoro. Job steht auf einer Matte (?), zu seiner Rechten sechs weibliche, zur Linken elf männliche Gestalten. Job selbst hat den Nimbus.

Die Rod.B. hat neben dem Anfang des Textes von 2. Paral. (II, fol. 63, Fig. 84) mehrere Szenen, die ich nicht anders als aus dem Buche Job deuten kann.

In der obersten, ziemlich gewaltsam, vielleicht nachträglich in den freien Raum der schmalen Kolumne gesetzten, erblicke ich Job im ersten Glück. Vor ihm sind acht Köpfe sichtbar (einer nur teilweise, die Söhne?), ein Krieger naht (einer der Unglücksboten?), ein anderer sprengt weg.

In den beiden unteren Bildern sehe ich Job, vom Satan geschlagen, vor ihm die drei Freunde und eine vierte Person, die vielleicht in der Vorlage Jobs Weib darstellte, und darunter Job und sein Weib im wiederhergestellten Glück. Die Gruppe, die gleichsam auf dem Dache ihren Platz gefunden hat, muß dann abermals Job, vom Satan geschlagen, sein. Daß der Satan einmal nur dunkel gefärbt, im übrigen aber deutlich mit dem Nimbus geziert ist, steht der Deutung nicht im Wege, da, wie eben erwähnt wurde, die koptische Kunst den Teufel ganz gleich einem Engel darstellt. Der obere Teufel hat den Nimbus sogar zu den Krallen! Den Gegenstand, den er in der Hand hält, vermag ich nicht zu deuten. Auf alle Fälle liegt hier die zum Teil mißverstandene Umarbeitung einer Vorlage vor, wenn nicht mehrerer. Vielleicht dachte der Miniator an Szenen aus dem Leben Davids, etwa David und den Pestengel, und gab ihnen deshalb einen Platz nach dem 1. Buche Paralipomenon.

Leider sind mir außer den erwähnten drei Proben bei Dalton und Millet keine Abbildungen der außerspanischen Job-Zyklen zugänglich gewesen. Neben die spanischen gelegt, müßten sie über die altchrist-

[101] Nach der Abb. bei Dalton, Fig. 283. [102] ebda, Fig. 282.

[103] B. N. Gr. 134 enthält außer den geschichtlichen Bildern eine Menge symbolischer, z. B. zu Job 3, 6 die Nacht und das Jahr, zu 12, 15 die Tiere der Schöpfung, zu 17, 13; 18, 5 die Nacht des Grabes, Mumien usw.

lichen und frühmittelalterlichen ikonographischen Zusammenhänge wichtige Aufschlüsse ergeben. Eine besondere Untersuchung wäre sicher der Mühe wert. So viel scheint klar zu sein: als biblisches Erbauungsbuch von besonderer Art wurde das Buch Job frühzeitig für sich abgeschrieben und illustriert, ähnlich wie der Pentateuch oder der Psalter. Den Ausgangspunkt boten die Trostszenen aus Job, die schon die sepulkrale Kunst des alten Christentums verkörpert hatte[104]. Von der weiteren Entwicklung ist die byzantinische Job-Illustration ein Zweig, die koptisch-(nordafrikanisch-?)spanische ein anderer. Vereinzelt haben beide altes Gut so bewahrt, daß Ähnlichkeiten auch später noch sich finden, wie der Teufel als Engel im Job der Marciana, der Rod.B. und (wenn auch nicht auf Job-Bildern) in Bawît. Für andere darf man bei dem Mangel an Publikationen der byzantinischen Handschriften vielleicht wieder die Salzburger als Zeugen aufrufen. So kehrt die liegende nackte Jobgestalt der letzten Reihe von fol. 162^{v} der Rip.B. in überraschender Ähnlichkeit auf fol. 90 der Walthersbibel von Michaelbeuern[105] und in einer vorzüglich gezeichneten Federskizze im Deckel des Cod. 673 der Wiener Hofbibliothek[106] wieder. Dem Bilde der Waltherbibliothek steht fol. 155^{v} der Gebhardsbibel sehr nahe[107]. Dagegen bestehen zwischen dem kleinen Job-Zyklus der Gumpertsbibel[108] und dem unserer Bibeln keine direkten Beziehungen. An der Existenz altspanischer Job-Zyklen kann wohl kaum mehr gezweifelt werden.

6. Esther, Tobias und Judith.

1. Esther.

Seltener als die Job-Illustrationen sind die zum Buche Esther. Weder ein byzantinischer noch ein abendländischer frühmittelalterlicher Zyklus, geschweige ein altchristlicher, ist bekannt. Höchstens besitzen wir vielleicht die Nachwirkung einer byzantinischen Esther-Illustration in drei Szenen der Gumpertsbibel[109]. So gewinnt der Zyklus der katalanischen Bibeln erhöhtes Interesse. Wie früher schon bemerkt worden ist, hat die Rod.B. den Text von Esther doppelt und zwar zunächst III, fol. 97ff. bis zu der bekannten Notiz des 12.Kapitels: Hucusque prooemium . . . mit förmlichem „Explicit liber Haester", dann fol. 122^{v} zum zweiten Male ganz in der Form unserer Vulgata. Dem entsprechend hat der Miniator zunächst auf fol.97 und 97^{v} (Fig. 119 und 120) seine Illustrationen nach dem Explicit des Buches Malachias untergebracht; später aber hat er selbst oder ein anderer, den ersten Text verwerfend, die Bemerkung hingeschrieben: HAS FIGVRAS NEC ISTE LIBER NON EST IN SVO LOCO. Der freie Raum von fol. 122^{v} wurde dann noch durch eine weitere Miniatur zu Esther ausgefüllt (Fig.121). Die Rip.B. hat nur einmal den Text und zwar ganz, fol. 319—322^{v} und fol. 319^{v} (Fig. 126) die Miniaturen. Es sei noch bemerkt, daß diese sich in beiden Bibeln, auch in der Rod.B. an erster Stelle, auf den Text mit Einschluß des 13. und 14. Kapitels erstrecken.

Die Szenen der Rod.B. sind:

Fol. 97. Das Gastmahl des Assuerus (Esth. 1 5—8).

Das Gastmahl der Vasthi (Esth. 1, 9). Abgesehen von der Frauentracht, enthalten die beiden Bilder auch sonst wohl noch kulturgeschichtlich einiges Interessante, z. B. die Spange der Vasthi, die Tisch- und Trinkgeräte. Die halbkreisförmige Gestalt des Tisches dürfte hier wie sonst in unseren Bibeln einer übermächtigen ikonographischen Tradition zuzuschreiben

[104] Vgl. die Übersicht bei Kaufmann, Handbuch S. 328; Job auf einem altchristlichen Goldglas-Kästchen: des Verf. Ikonographische Studien zu den Kölner Werken der altchristlichen Kunst, IV in: Zeitschrift für christl. Kunst 29 (1916), 84—88.

[105] Swarzenski, Taf. XXV, 90.

[106] Swarzenski, Taf. XXVI, 91.

[107] Swarzenski, Taf. XXXIII, 111.

[108] Swarzenski, Taf. XLI, 130. Das Malerbuch vom B. Athos kennt drei Job-Szenen: Job, seines Besitzes beraubt, Job auf dem Misthaufen vor seinem Weibe und den drei Freunden, Job im neuen Glücke. Job im Elende mit seinem Weibe und den drei Freunden ist auch das Thema der deutschen frühmittelalterlichen Wandmalerei, so in Brauweiler und St. Maria in Lyskirchen zu Köln; vgl. Clemen, Monumentalmalerei der Rheinlande, S. 387 u. 582.

[109] fol. 264, Swarzenski Taf. XLII, 132.

sein. Sie blieb um so mehr maßgebend, als die byzantinischen Miniaturen den antiken halbrunden Tisch mit den erhöhten Liegepolstern in aller Form festhielten. Man sieht es wieder an der Ungeschicklichkeit, mit der unsere Maler die Eckpersonen auf einen viel zu hohen Stuhl setzen[110], welche Mühe sie sich gaben, den Tisch des täglichen Lebens mit dem geheiligten Typus in Einklang zu bringen. In dieser Hinsicht ist auch interessant, wie die Böcke, die das Tischbrett tragen und der Vorhang, der in altchristlichen und byzantinischen Miniaturen stets bis auf den Boden reicht, zusammen am Tische der Vasthi erscheinen. Die direkte Nachahmung einer Vorlage braucht deshalb m. E. aus dem Auftauchen des halbkreisförmigen, vorn behangenen Tisches für den Einzelfall nicht geschlossen zu werden.

Fol. 97v. 1. Reihe. Assuerus beauftragt die Kämmerer, Vasthi zu holen (Esth. 1, 10. 11).

Vasthi lehnt ab, zu kommen (Esth. 1, 12). Es ist so dargestellt, als ob das V. 11 erwähnte Aufsetzen der Krone durch die Kämmerer geschehen sollte.

2. Reihe. Esther wird gekrönt (Esth. 2, 17). Die anderen Nebenfrauen und des Königs Eunuchen Egeus (V. 8) und Susagazus (V. 14) stehen hinter ihr.

Mardochäus berichtet Esther von dem Mordanschlage gegen Assuerus (Esth. 2, 22).

Hier ist die Szene fol. 122v einzuschieben:

Des Assuerus schlaflose Nacht (Esth. 6, 1). Die Schlaflosigkeit ist durch ein Drachenungetüm, das sich auf Assuerus stürzen will, dargestellt, entsprechend den in antiker Zeit verbreiteten Vorstellungen vom beängstigenden Alpdrücken. Die Form des Drachens begegnete uns schon in den Daniel-Illustrationen. Wie der Fluß in das Feld kommt, kann ich nicht erklären. Jedenfalls hatte der Maler eine alte Vorlage zur Verfügung, für die er fol. 122v noch ein Plätzchen offen fand.

Fol. 97v. 3. Reihe. Esther, die für die Juden bitten will, wird von Assuerus umfangen (Esth. 15, 11ff.). Die einzelnen Momente, das Stützen der Ohnmächtigen (V. 11), das Küssen (V. 15) und das Legen des Szepters auf ihre Schultern (V. 15) sind im Bilde festgehalten. Die Szene schließt zugleich die erste Bitte Esthers (Esth. 7, 3ff.) ein.

Daher folgt:

Des Mardochäus Erhöhung (Esth. 6, 11 und 8, 2). Mardochäus zeigt den Ring, den er nach Esth. 8, 2 erhalten hat.

Amans Hinrichtung (Esth. 7, 10).

Die Szenen der Rip. B. fol. 319v sind von oben nach unten:

Assuerus erhebt Esther zur Königin (Esth. 1, 17). Die Architektur ist die auch sonst in der Rip. B. zur Darstellung einer Stadt (Susa) übliche: ein von Türmen umgebenes spitzes Oval. Die Zeichnung der Mauern ist hier mit besonderer Sorgfalt ausgeführt und zeigt den maurischen farbigen Belag mit glasierten Ziegeln.

Des Assuerus Gastmahl aus Anlaß seiner Vermählung mit Esther (Esth. 2, 18). Beachtenswert sind die Tücher, die um die begrenzenden Säulen geschlungen sind. Auf dem Tische rechts steht eine Henkelkanne, ähnlich der in der Job-Miniatur fol. 162v. Es ist die heute noch in Spanien, besonders in Katalonien übliche Kanne, aus der man, ohne den Ausguß zu berühren, den Wein in den Mund fließen läßt, der sog. porró oder cantí.

Aman erhält den Siegelring des Assuerus in der Anwesenheit der königlichen Schreiber; Mardochäus trauernd im Tore (Esth. 3, 22).

Aman muß Mardochäus umherführen (Esth. 6, 11). Man beachte das Muster auf der Wandfläche links.

Esther in der Ohnmacht von Assuerus gestützt; er neigt sein Szepter zu ihr; hinter ihr die tröstenden Diener (Esth. 15, 11. 15. 19). Man beachte die sichere Zeichnung des rechts stehenden, halb nach vorn sich wendenden Dieners. So stehen die Figuren des Ash. P.!

[110] Man beachte z. B. den Mann an der rechten Ecke im 1. Bilde fol. 97; vgl. dazu Ash. P. fol. 44 (Fig. 31).

Aman am Galgen (Esth. 7, 10) schließt unten rechts den Zyklus. Im Gegensatz zur Rod.B. ist hier der Gabelgalgen, den schon die altchristlich-orientalische Kunst kannte, wie die Josua-Rolle und die aus dem alexandrinischen Kunstkreis stammende sog. „Burg des Glaubens" im Kaiser-Friedrich-Museum[111] zeigen, der aber auch in der Bibel von San Isidoro in schematisierter Form und naturalistisch wieder in ihrer Kopie von 1160 vorkommt[112].

In der Rip.B. ist die mozarabische Vorlage deutlich. In der Rod.B. ist die Vorlage stärker überarbeitet, teilweise vielleicht vom Zeichner erweitert. Daß Esther-Zyklen, so sehr auch die Zeit mit ihnen aufgeräumt hat, der hellenistischen Kunst nicht fremd waren, darauf deutet, wie schon erwähnt, die Tatsache hin, daß sich einige Bilder über Byzanz in die schon erwähnte Gumpertsbibel hinübergerettet haben. Die Szenen sind hier: Des Assuerus schlaflose Nacht, doch ganz anders als in der Rod.B. (A. läßt sich vorlesen, Esth. 6, 1), Aman führt Mardochäus im Triumphzuge, ähnlich wie in der Rod.B. (doch liegt die Ähnlichkeit hier schon im Motiv selbst begründet), Aman beugt sich über das Lager der Esther (Esth. 7, 8), eine Szene, die in den katalanischen Bibeln nicht vorkommt. Wieder spricht alles für eine altspanische Esther-Illustration.

2. Tobias.

Auch zu Tobias bieten uns die katalanischen Bibeln die einzigen erhaltenen frühmittelalterlichen Zyklen. Die Szenen der Rod.B. III, fol. 127 (Fig. 122) sind:

1. Reihe. Die Erblindung des Tobias (Tob. 2, 11). Das Lager ist, wie es in der byzantinischen Kunst üblich war, nur als ovales Polster, nicht, wie sonst in unseren Bibeln, als Bett dargestellt. Die Blindheit deuten die geschlossenen Augen an.

   Der Auftrag zur Reise an den jungen Tobias (Tob. 4, 1ff.

   Der junge Tobias trifft den Engel (geflügelt!) an (Tob. 5, 5).
2. Reihe. Der Abschied der beiden (Tob. 5, 22ff.).

   Der junge Tobias tötet den Fisch (Tob. 6, 4ff.; 7, 1ff.).
3. Reihe. Das Mahl im Hause Raguels (Tob. 7, 17). Ich fasse die Szene als dieses Mahl und nicht als das Gastmahl nach der Heimkehr nur deshalb auf, weil es einer Darstellung dieser Szene nachgebildet worden ist, wie die Rip.B. m. E. beweist. Der Maler mag trotz der dritten Frau, die im Texte (11, 20), gar nicht begründet ist, der nur von zwei Vettern spricht, die zum Besuche kamen, doch an das Gastmahl nach der Heimkehr gedacht haben.

   Die Selbstoffenbarung und der Abschied Raphaels (Tob. 12, 9ff.).

Die Rip.B. hat fol. 323^{v} (Fig. 123) wie zum Buch Esther die Vorlagen treuer und vollständiger bewahrt. Ihre Szenen sind:

1. Reihe. Die Erblindung des Tobias. Wir finden wieder die sorgsame Behandlung der Architektur, wie fol. 319 zum Buch Esther, dazu Tobias auf seinem Bette. Im übrigen ist die Anordnung der Szene der in der Rod.B. gleich.

   Der blinde Tobias entgegnet auf die Vorwürfe seines Weibes (Tob. 2, 22—3, 6). Tobias erscheint in langen Hosen.

   Tobias gibt seinem Sohn den Auftrag zur Reise, ähnlich wie in der Rod.B.

   Tobias d. J. trifft den Engel, gleichfalls ähnlich der Darstellung der Rod.B.
2. Reihe. Abschied der beiden. Im Gegensatz zur Rod.B. steht Tobias d. Ä. hier. Auch hat der Maler den Hund, der nach Tob. 6, 1 folgte, hier und in den folgenden Szenen nicht vergessen.

   Tobias tötet den Fisch.

   Tobias kommt in Raguels Haus; Raguel küßt ihn (Tob. 7, 6).
3. Reihe. Das Gastmahl bei Raguel. Man sieht wieder das Unvermögen des Malers, mit dem halbkreisförmigen Tische fertig zu werden. An Raguels Frau kann man gut die eine Art der Faltung des Kopftuches, die in der Rip.B. sonst oft sehr undeutlich ist, beobachten.

[111] Wulff, Fig. 130. Vgl. aber J. Wilpert, D. altchr. Kunst Roms u. d. Orients, Zsch. f. k. Theol. 45, 1921, S. 366. [112] fol. 93.

Raphael bannt den bösen Geist (Tob. 8, 3). Der böse Geist ist nur durch die schwarze Hautfarbe charakterisiert. Er hat wie auf fol. 162v einen Stab in der Hand.

4. Reihe. Die Ankunft des Tobias. Links (in der letzten Reihe hinter den Tieren) ist der blinde Vater dargestellt, wie er nach Tob. 11, 10 einem Knechte die Hand reichen muß, da er dem Sohne entgegeneilen will, in der Mitte die Begrüßung im elterlichen Hause (V. 11).

Die Selbstoffenbarung Raphaels und links dahinter seine Heimkehr in den Himmel, höchst sonderbar aufgefaßt, beschließen die Bilderreihe.

Die altspanische Herkunft und die mozarabische unmittelbare Vorlage sind nicht minder zweifellos wie bei den Esther-Miniaturen. Auffallend ist, daß der Engel bis auf eine Szene stets nur einen Flügel hat. Es sieht fast so aus, als hätte er in der unmittelbaren oder einer früheren Vorlage nach Art der frühen altchristlichen Kunst noch gar keine gehabt, so daß der Nachzeichner, der Engel ohne Flügel nicht mehr kannte, seine liebe Not hatte, die Flügel anzubringen. Das würde auch die Darstellung des bösen Geistes ohne Flügel am besten erklären und für das hohe Alter des hier im Nachbilde erhaltenen ursprünglichen Zyklus zeugen. Die Gumpertsbibel weicht in ihren drei Szenen zum B. Tobias von dem Grundtypus unserer Bibeln gänzlich ab[113].

3. Judith.

Nicht ganz so für sich allein wie die Bilderreihen zu Tobias und Esther stehen die unserer Bibeln zu Judith da, da sowohl der griechische Cod. Vat. Reg. gr. I als auch die Bibel v. S. Paul einige Illustrationen besitzen.

Die Rod.B. hat im III. Bd. fol. 134 (Fig. 128) eine sehr interessante Kriegsszene: den Zug des Holofernes. Die Juden verteidigen die Engpässe (Jud. 5, 1), Schleuderer treten den Leuten des Holofernes entgegen (V. 8), Achior wird an einen Baum gebunden (V. 9). Der Berg wird überragt von den Mauern von Bethulia.

Fol. 134v (Fig. 129) folgen: Der Auszug der Judith (Jud. 10, 6ff.). Die Magd trägt die Jud. 13, 11 erwähnte Tasche. Ozias und die Ältesten der Stadt (Jud. 10, 6) sehen ihr nach, ebenso einige Leute von der Stadtmauer (V. 9).

Judiths Ankunft bei Holofernes (Jud. 10, 17ff.).

Judith steckt das Haupt des Holofernes in die Reisetasche (Jud. 13, 11); die Scheide des Schwertes hängt nach V. 8 hinter dem Bette an der Wand.

Links ist die Bestürzung der Assyrer (Jud. 14, 17. 18) dargestellt.

Oben rechts hat der Maler Judiths Heimkehr (Jud. 13, 13) untergebracht.

Die Rod.B. hat die Illustration dem hieronymianischen Judith-Texte zugesellt. Die Rip.B. hat nur noch diesen einen Text, dagegen Illustrationen, die über seinen Inhalt hinausgehen und sich nur aus dem vollständigen, älteren erklären lassen, der in der Septuaginta enthalten und aus ihr in die Itala und Peschitta geflossen ist. Leider ist näheres über die altspanische Version, die in der Rod.B. noch vorkommt, nicht veröffentlicht worden. Aber die Annahme, daß sie der Septuaginta und Itala nahe steht, hat doch alle Wahrscheinlichkeit für sich. Indem wir nun in der Rip.B. gerade bei den Büchern, zu denen die Rod.B. außer dem Vulgatatext die altspanische Version enthält, Esther, Tobias und Judith, Illustrationen in der gleichen Technik finden, die reich an auffallenden altertümlichen Zügen und durch die mozarabische Kunst hindurchgegangen sind, und dazu in der Judith-Illustration offenbar diese alte Version als Grundlage erkennen, haben wir einen neuen sicheren Anhaltspunkt für die Beurteilung der Frage nach der Herkunft der eigenartigen Zyklen gewonnen. Sie sind die alten Bilder zum altspanischen Text, die uns ein gütiges Geschick in der Nachbildung des katalanischen Miniators erhalten hat. Wenn man den Weg untersuchen wird, auf dem der alte Text nach Spanien gekommen ist, so wird man vielleicht auch die letzte Heimat der einzelnen Illustrationsreihen noch schärfer bestimmen können.

[113] fol. 155, Swarzenski. Taf. XXXIX, 126.

Ich gebe, soweit es möglich ist, ohne daß der Text der altspanischen Version mir vorliegt, die Deutung der Bilder des fol. 327 der Rip.B. (Fig. 127).

In dem Bilde der ersten Reihe sehe ich den Auftrag des Nabuchodonosor an Holofernes[114]. Die Stadt ist Ninive. Die demütige Haltung des Holofernes entspricht mehr der ausführlichen Schilderung der Septuaginta (Jud. 2, 4ff.) als der des Vulgatatextes.

Die zweite und dritte Reihe kann ich nur aus dem Inhalt des 1. Kapitels erklären. Der Maler hat auch sonst auf fol. 327 die Reihenfolge nicht gewahrt, als er das Miniaturenmaterial seiner Vorlage, das dort vielleicht über den Text hin verteilt war, auf eine Seite zusammen brachte.

Die zweite Reihe stellt die Schlacht bei Ragau dar, in der Nabuchodonosor den Arphaxad besiegte (Vulg. Jud. 1, 6. 7) und nach der Septuaginta (1, 15) mit dem Wurfspieß niederstreckte.

Die dritte Reihe stellt vielleicht die Herrschaft des Nabuchodonosor in Ninive (Sept. Jud. 1, 16) dar. Wenn nicht der spanische Text für die Gruppe links, wo ein König einen anderen an der Hand herbeiführt, die Erklärung geben sollte, so ist vielleicht die Deportation des Sedekias gemeint, die das 4. Buch der Kön. von Nabuchodonosor erzählt.

Die vierte Reihe vereinigt eine ganze Reihe von Szenen in einem Bilde. Links rückt Holofernes, am Szepter kenntlich, gegen Bethulia. Ein wenig unterhalb sieht man Achior an den Baum gebunden (Vulg. Jud. 5, 9; Sept. Jud. 6, 13). Was der Mann bedeutet, der gegenüber Achior sein Schwert gegen den Boden zu schleudern scheint, kann ich auch aus der Septuaginta nicht sicher erklären; doch würde die Sept. Jud. 5, 22ff. berichtete Wut der Heerführer des Holofernes über Achiors Rede und ihr Verlangen, ihn töten zu dürfen, einigermaßen zu der Gebärde passen. Ich bemerke noch, daß die Kamele hier besser gezeichnet sind, als sonst in unseren Bibeln.

In der Stadt sieht man die bestürzte und miteinander beratende Volksmenge (Vulg. Jud. 6, 14ff.), vorn in der Mitte Judith betend (vgl. Jud. 9, 1ff.), zugleich aber auch schon links ihre Heimkehr mit dem Haupte des Holofernes (Jud. 13, 19) und das Haupt auf die Stadtmauer aufgesteckt (Jud. 14, 7).

Die Tat Judiths hat der Maler in der folgenden Reihe rechts untergebracht, wo nebeneinander Judiths Ankunft bei Holofernes und die Tötung des Holofernes dargestellt sind.

In der letzten Reihe endlich sehen wir rechts, wie Vagao die nackte Leiche seines Herrn erblickt (Jud. 14, 14), und links, wie er den Assyrern Mitteilung macht und wie diese in Schrecken davon ziehen (Jud. 14, 15ff.).

Ob der Maler der Rod.B. dieselben Vorlagen hatte wie der der Rip.B., ist bei der gewissen Freiheit in der Verarbeitung des Stoffes, die den ganzen dritten Band kennzeichnet, nicht sicher zu entscheiden; ich glaube es aber nicht. Ohne daraus vorläufig Schlüsse ziehen zu wollen — da der Text eine gewisse Ähnlichkeit der Darstellung gerade bei dem Buche Judith leicht mit sich bringen konnte — bemerke ich noch, daß Szenen des Vat. Reg. gr. I manche Anklänge an die der Rod.B. haben[115].

7. Esdras und die Bücher der Machabäer.

1. Esdras.

Die Rip.B. hat fol. 312 (Fig. 191) ein kleines Anfangsbildchen, das Esdras, zu den Juden redend (vielleicht Esdr. 9, 1ff.) darzustellen scheint, über ihnen befindet sich eine von einem Manne gehaltene Anfangsvignette mit dem Incipit liber Ezrae.

[114] Beachtenswert ist die von der sonst in unseren Bibeln meist üblichen abweichende Form des Szepters. Auch der Mantel mit den breiten Besätzen ist verschieden.

[115] fol. 383: Judiths Auszug und ihre Ankunft bei den Assyriern, die Juden sehen ihr von der Mauer herab nach — Tötung des Holofernes — Flucht der Assyrier. tav. XV u. p. 11/12. Die B. v. S. Paul hat Judiths Auszug, ihr Erscheinen vor Holofernes, Enthauptung des Holofernes, Heimkehr; vgl. Leitschuh, S. 137. Unter den Fresken von S. Maria Antiqua (8. Jahrhundert ?) kommt Judiths Rückkehr mit dem Haupte des Holofernes vor. Vgl. Grüneisen, p. 103 u. Fig. 80. Die Szene ist von der unserer Bibeln ganz abweichend.

2. Die Bücher der Machabäer.

Auch die letzten Bücher des Alten Testamentes haben die Maler der katalanischen Bibeln mit Zyklen versehen, die weit reichhaltiger sind als alle bekannten gleichzeitigen oder früheren. Dabei steht die Rip.B. wieder durch die Zahl der Miniaturen an der Spitze. Auch hat sie beide Bücher illustriert, während die Rod.B. sich auf das erste beschränkt. Formell gehören die Illustrationen der Rip.B. zu denen der Bücher Esther, Tobias und Judith. Ich gebe zunächst die Aufzählung der in der Rod.B. dargestellten Szenen.

III, fol. 143^{v} (Fig. 130). Alexander der Große verteilt sterbend sein Reich (1. Mach. 1, 7). Die Diadochen sind, dem Text der Vulgata entsprechend (vocavit pueros suos nobiles) als gekrönte Jünglinge dargestellt.

Antiochus entweiht das Heiligtum zu Jerusalem (1. Mach. 1, 57). Der Altar, auf dem der König das Götzenbild aufrichtet, hat hier wieder die spanische Form, freilich mit kräftigerem Stipes als etwa in den Beatus-Handschriften.

Die Frauen, die ihre Knaben beschnitten haben, werden getötet (1. Mach. 1, 64). Die links knieenden Männer sind wahrscheinlich die Juden, von denen der Text (v. 62) sagt: Et . . . sacrificabant super aram, quae erat contra altare, vielleicht aber auch die Juden, die nach V. 66 den Tod erlitten.

Fol. 144 (Fig. 131). Mathathias durchbohrt den opfernden Israeliten (1. Mach. 2, 24). Wie der Maler sich kühn an alles wagt, zeigt die Darstellung des Tempels als Kirche mit Apsis, Mittelturm, Seitentürmen und Säulenhalle, zugleich ein neuer Hinweis, daß wir in diesem Bande immerhin mit der Möglichkeit eigener Zutaten rechnen müssen.

Die Sabbatschlacht (1. Mach. 2, 32ff.). Links Männer und Frauen, die sich ohne Gegenwehr töten lassen (V. 38), oben ein Mann, der einen Stein hoch hält, aber nicht wirft (V. 36). Die Syrer haben die gebogenen Helme, länglichen Schilde und Kettenpanzer der arabischen Rüstung wie in der Rip.B.

Fol. 145 (Fig. 132). Die ganze Seite hat der Miniator benutzt, um in der Schilderung der Schlacht bei Bethzachara (1. Mach. 6, 33ff.) seinem Interesse für Kampf und Waffen freien Lauf zu lassen. Alle Einzelheiten des Textes hat er dabei anzubringen gewußt, den Elefanten mit Türmen (V. 35. 37), Eleazar, der unter den Elefanten springt und ihn von unten her tötet (V. 46), die hochgehaltenen Schilde, von denen die Sonne widerstrahlt (V. 39) usw. Mit dem Kampfbilde fol. 144^{v} ist dieses für die Geschichte der Bewaffnung sehr wertvoll.

Die Rip.B. hat zum ersten Buche der Machabäer auf fol. 341^{v} und 342 (Fig. 133 u. 134), zum zweiten Buche fol. 352 (Fig. 135) eine Anzahl Szenen.

Fol. 341^{v}. Kriegszug des Antiochus gegen Jerusalem (1. Mach. 1, 21ff.).

Rechts vom Bilde der Stadt ist Mathathias mit seinen fünf Söhnen gezeichnet, wie sie über das Unheil klagen (1. Mach. 2, 7ff.).

Mathathias tötet den opfernden Israeliten. Auch der Altar ist hier mit glasierten Ziegeln verziert und kommt der Form sehr nahe, die in der Apok. v. Girona fol. 148 der „goldene Altar" (Apok. 8, 3) hat.

Mathathias mit seinem Anhange erschlagen die Frevler (1. Mach. 2, 44). Ich halte die Szene nicht für die Sabbatschlacht wegen der Person in der Mitte, die sicher den greisen Mathathias darstellt. Wohl aber ist es möglich, daß auf der linken Seite die Niedermetzelung der Juden am Sabbat (V. 32ff.), rechts der Entschluß zukünftiger Gegenwehr (V. 40. 41) gemeint ist.

Die letzte Reihe von fol. 341^{v} zeigt in der Mitte den Abschied des Mathathias von seinen Söhnen vor dem Tode (1. Mach. 2, 49ff.), rechts die Anerkennung des Judas durch seine Brüder (1. Mach. 3, 2), während das kleine Bildchen links, das, vielleicht nachträglich, in den freien Raum der ersten Kolumne gezwängt worden ist, wohl nichts anderes bedeuten kann als die Absendung der zwei Boten nach Rom (1. Mach. 8, 17).

Fol. 342 enthält gleich vier Schlachtbilder auf einmal. Das zweite stellt offenbar wieder die Schlacht bei Bethzachara dar. Das erste ist entweder die Schlacht bei Bethoron (1. Mach. 3, 23ff.) oder der Sieg über Georgias (4, 12ff.).

Das dritte Schlachtbild ist wegen der rechts auffällig gezeichneten, 9, 11 genannten Schleuderer

nur als die Schlacht bei Laisa zu deuten, in der Judas fällt. Dem entspricht, daß den mit Judas bezeichneten Kämpfer ein Speer gerade auf die Brust trifft.

Das vierte Bild kann dann nur aus der Reihe geraten sein und den Sieg des Judas über Nikanor (1. Mach. 7, 43) darstellen.

Die Szene unten rechts scheint mir die arglistige Gefangennahme des Jonathas zu sein (1. Mach. 12, 49).

Zum 2. Buche der Machabäer hat die Rip.B. fol. 352 folgende Szenen:

Die Vertreibung Heliodors (2. Mach. 3, 26). Die Jünglinge, die Heliodor geißeln, sind als hereinschwebende Engel aufgefaßt.

Das Martyrium der machabäischen Brüder (2. Mach. 7, 1ff.).

Unten ist die Niederlage des Nikanor (2. Mach. 15, 25ff.) dargestellt. In der linken Ecke hält ein Mann des Nikanor abgeschlagenen Kopf und die abgehauene Hand (V. 30) hoch; auf der Stadtmauer sieht man sie aufgespießt (V. 33).

Daß die Illustration der Machabäerbücher auf älteren spanischen Vorlagen gleich denen der vorhergehenden Bücher beruht, scheint mir unzweifelhaft zu sein. Die Bibel von S. Paul scheint durch einen anderen Arm des Flusses auf die gleiche Quelle wie die Rip.B. zurückzugehen. Auch sie hat den Kriegszug, die Tempelentweihung, die Tötung des opfernden Juden, die Beratung des Mathathias mit seinen Söhnen und die Schlacht bei Bethzachara[116]. Die griechischen Handschriften illustrieren nur das Martyrium der machabäischen Brüder und des Eleazar[117]. Dieses kommt auch in S. Maria Antiqua vor[118].

---

[116] Vgl. Leitschuh, S. 138 f.

[117] Vat. Reg. gr. I zeigt fol. 450^{v} (tav. XVI) Antiochus auf dem Throne, vor ihm Eleazar und die Mutter mit den sieben Söhnen. Gr. 510 fol. 340 (Omont, pl. XLVIII) zeigt die einzelnen Martern nach der Legende in 9 Bildern; ähnlich B. N. Gr. 543 fol. 59—60 (Bordier, p. 189), während B. N. Gr. 550, Reden Gregors von Nazianz aus dem 12. Jahrhundert, nach Bordier die sieben Brüder zwischen Gott und der seligsten Jungfrau zeigt (Ill. zur Rede zum Lobe der Machabäer). Die Gumperts-Bibel hat fol. 310 (Swarzenski XLV, 140): Eleazar wird der Mund zum Essen des Schweinefleisches aufgesperrt, die Mutter steht mit ihren Söhnen vor Antiochus.

[118] Grüneisen, p. 100.

6. Kapitel.

Die Illustration zum Neuen Testament.

1. Die Evangelien.

Die Rod. B. hat auffallender Weise gar keine Evangelien-Illustration und nur eine Anzahl von Bildern zur Apokalypse, dazu ein paar Apostelfiguren. Die Rip. B. verzichtet ihrerseits auf jede Illustration der Apokalypse und bringt fol. 366—370^{v} einen sehr reichen Zyklus von Miniaturen zu den Evangelien, fast hundert Motive, also die reichste Bilderreihe zum N. T., die wir in einer abendländischen Handschrift aus so früher Zeit besitzen. Diesen ganzen Miniaturen-Reichtum ikonographisch erschöpfend zu behandeln, würde eine Studie für sich erfordern. Ganz befriedigend ginge es auch m. E. zur Zeit nicht, da ein vergleichendes Studium der südfranzösischen und oberitalienischen Evangelien-Illustration, das die Zeitverhältnisse leider nicht erlauben, vermutlich wertvolle Ergebnisse zeitigen würde. Immerhin wird es wohl möglich sein, das hinreichend sicher herauszustellen, was für das Gesamturteil über unsere Bilder und die katalanische Bibelillustration wesentlich ist.

Auf den ersten Blick fällt die völlige Verschiedenheit der Mehrzahl der Evangelienbilder von denen auf, die wir bisher kennen lernten. Die Zeichnung ist unsicherer, zaghafter. Aber wichtiger ist, daß die Gestalt Christi ganz andere Züge aufweist als in den Gott-Christus-Bildern der Miniaturen des A. T. Der schmale Gesichtstypus mit dem lang herabwallenden Haar weicht einer mehr rundlichen Form, der eigenartige Mantel mit dem über die Schultern fallenden Bausch dem antiken, wenn auch ungeschickt genug gezeichneten Pallium. Auch hat Christus oft die Buchrolle in der Hand. Äußerlich erinnert diese Christusgestalt am meisten an die byzantinische der guten Epoche nach dem Bilderstreit, wie ihn etwa die schon so oft erwähnte Pariser Handschrift der Homilien Gregors von Nazianz Gr. 510 zeigt, und auch in den einzelnen Szenen werden wir überraschend viele Ähnlichkeiten mit den evangelischen Szenen gerade dieser Handschrift finden, freilich auch genug Verschiedenheiten. Daher ist es gerechtfertigt, wenn im folgenden das Hauptaugenmerk des Vergleichs auf byzantinische Handschriften gerichtet wird, vor allem Gr. 510 und Gr. 74 der Pariser Nationalbibliothek. Die letztere Handschrift, ein im 11. Jahrhundert entstandenes Evangeliar, hat zwar den hellenistischen Stil der ersteren schon sehr stark aufgegeben; aber mit ihren 361 Miniaturen und noch mehr Motiven ist sie ein willkommenes byzantinisches Beispiel jener überreichen Evangelien-Illustration, von der die Rip. B. eine fast gleichzeitige westliche Vertreterin ist, und bietet zu manchen Darstellungen dieser die einzigen bekannten Parallelen. Wo nur auf die Beschreibung von Bordier verwiesen ist, soll natürlich nur das Vorkommen desselben Motivs oder insoweit eine Ähnlichkeit behauptet werden, wie sie eben aus einer Beschreibung hervorgeht.

Unter den abendländischen Werken, die, vielleicht unter byzantinischem Einfluß, die hellenistische Tradition besonders rein widerspiegeln und sich mit der Rip. B. oft sehr nahe berühren, erwähne ich besonders den Paliotto des Domschatzes von Salerno[1] und die Fresken von S. Angelo in Formis[2], beides Werke des 11. Jahrhunderts.

[1] Gute Abbildungen der einzelnen jetzt im ikonographischen Teile von Wilperts Mosaikenwerk. Der Datierung von Kraus, Gesch. d. chr. K. II, 1 S. 41 ins 11. Jahrhundert hat E. Bertaux, L'Art dans l'Italie Méridionale I, 433 Recht gegeben.

[2] Vgl. F. X. Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis, Berlin 1893 und Gesch. d. chr. K. II, 1 S. 64 ff. u. Fig. 40.

Eine wichtige Handschrift, auf die wir mehrfach werden hinweisen müssen, sind die Homilien Bedas zu den Evangelien in Sant Felix in Girona[3]. Sie hat, nur etwas roher gezeichnet, denselben Christustypus wie die meisten der Evangelien-Miniaturen der Rip. B. Auch sind einige der Szenen selbst hier und da ganz ähnlich, nämlich die, wo eine evangelische Erzählung illustriert wird. Die meisten Miniaturen aber sind nur Abhandlungen des Themas: Christus unter seinen Zuhörern und dienen zur Einleitung einer evangelischen Parabel. Zu den Homilien Bedas kann die Illustration natürlich nur im Abendlande zusammengestellt worden sein. Wollte man aber daraus schließen, daß die Illustration selbst von Grund aus eine mittelalterliche Schöpfung sei, so wäre das eine gewagte Behauptung. Denn die ältere Evangelien-Illustration kennt, wie die georgischen Evangeliare z. B. ausweisen[4], sehr wohl außer den Darstellungen der Ereignisse aus dem Leben Christi und seiner Wunder die einfachen Lehrszenen. In dem georgischen Markus-Evangelium wird Christus dabei stets, ganz wie schon auf altchristlichen Sarkophagen, von zwei Jüngern begleitet. Ähnlich kommt die Begleitung durch einen seitlich hinter Christus stehenden Apostel in unserer Handschrift vor. Auch die Einfügung der Illustration in einen im Texte ausgesparten Raum ohne Rahmen, der also ein Rechteck zwischen der oberen und unteren Begrenzungszeile bildet, ist alte Tradition und in der östlichen Kunst wohl bekannt. Gr. 74 z. B. ist ganz auf diese Weise illustriert. Bei näherem Zusehen treten einem auch mehrere Arten von Vorlagen deutlich entgegen. Neben dem kurzbärtigen Christus wie z. B. auf fol. 19, 44, 63 (Fig. 159, 161, 163) erscheint der mit dem längeren, gespaltenen Barte und dem lang auf die Schultern herabwallenden Haar, ähnlich dem Gott-Christus der Rod. B. und der Rip. B. auf fol. 22, 52 (Fig. 160, 162). Daneben kommt ein dritter Typus mit flockigem Haar vor (z. B. fol. 134, Fig. 164; oder fol. 330, 332, 336) der dem der Rod. B. IV fol. 103^{v} und Cod. Riv. 214 fol. 6^{v} (Fig. 173 u. 174) entspricht. Auch ikonographische Einzelheiten, wie die Windköpfe und Wasserspeier (fol. 63, Fig. 163) verbinden die Handschrift mit der Vorzeit. Bemerkenswert ist die ständig wiederkehrende Methode, nur den Figuren der vordersten Reihe Beine zu geben (vgl. z. B. fol. 19, 44 u. bes. 207), ein Darstellungsprinzip, das sich schon im Codex Rossanensis angewendet findet[5]. Die Handschrift hat heute auf ihren 522 Blättern von nur 25 : 33 cm Größe noch 29 bildliche Darstellungen, dazu einige aus Tier- und Menschengestalten gebildete Initialen. Eine Anzahl von Bildern sind herausgeschnitten worden. Auf zwölf Seiten ist der Raum zwar für das Bild ausgespart worden; aber kein Illustrator hat ihn ausgefüllt, und zwar verteilen sich diese Stellen über die ganze Handschrift. Offenbar fehlte also noch die passende Vorlage. Die Ausführung ist der der neutestamentlichen Bilder der Rip. B. nicht unähnlich. Nur verfügt der Miniator über weniger Farben. Wo er Flächen farbig anlegt, überzieht er sie mit einem dicken Rot. Leider hat die Klischee-Fabrik die Schrift bei der Herstellung von Fig. 159—164 abgedeckt, so daß sich die Einfügung der Bilder in den Text nur aus Fig. 157 u. 158 deutlich ergibt.

Die ikonographischen Eigentümlichkeiten und die Beziehungen zu den beiden großen katalanischen Bibeln lassen den Beda-Kodex örtlich und zeitlich in deren Nähe entstanden sein. J. Sacs, dessen Aufsatz in Vell y Nou früher erwähnt wurde[6], meint, die Illustratoren müßten eine der Bibeln als Vorlage gehabt haben. Doch ist das ganz unmöglich, weil die Rod. B. inhaltlich keine Vorlagen enthält und die der Rip. B. nicht benutzt worden sind. Sacs konnte nur so sprechen, weil er die neutestamentlichen Szenen der Rip. B. nicht kannte. Erst recht greift die Datierung, die er im Rahmen eines ganz verfehlten Systems des Aufbaues der mittelalterlichen Stile annimmt, um 1200, gänzlich fehl. Die Schrift weist etwas jüngere Züge auf als die der beiden Bibeln. Sie ist enger, schärfer und etwas eckiger, hat z. B. längere und kräftiger betonte Schäfte bei Buchstaben wie p und q und einen stärkeren Querstrich am oberen Ende von Schäften von l, b, d. Sie paßt daher am besten in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts, allenfalls noch in den

[3] Der Text dieser Handschrift ist m. W. bisher noch nicht behandelt worden. Unter den gedruckten Homilien Bedas fehlen die von Girona.

[4] S. oben S. 33, A. 58.

[5] Sehr auffällig z. B. in der Szene, wo Christus vor Pilatus steht und rechts ein Scherge den Barrabas festhält. Vgl. dazu H. Berstl, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei, Bonn 1920, S. 6ff. u. Abb. 2.

[6] Oben S. 18 A. 9.

Anfang des 12. Jahrhunderts. Sanpere i Miquel hatte also auch nicht recht, wenn er der Handschrift die gleiche Ursprungszeit zuwies wie der Rod. B., also nach ihm 10. bis Anfang des 11. Jahrhunderts[7]. Dabei muß aber von vornherein bemerkt werden, daß die Illustrationen ikonographisch altertümlichere Züge aufweisen als die der Rip. B., d. h. auf ältere Vorlagen zurückgehen. Die Initialornamentik entspricht derjenigen der Ripoller und Vicenser Handschriften, wenn sie auch im ganzen viel einfacher ist als die der beiden Bibeln. Dem Q auf fol. 105^{v} von Cod. Riv. 52 (Fig. 204) entspricht z. B. ein P, das Sacs abbildet[8], dem H auf 76 derselben Ripoller Handschrift ein M auf fol. 366[9]. Aber gerade das Doppelverhältnis späterer Herstellung und älterer Vorlagen, dazu der in keiner Handschrift von Ripoll und auch nicht in der Rod. B. vorkommende Duktus des Miniators — z. B. in der Zeichnung der Haare oder des Gesichtsprofils — macht die Entstehung der Beda-Handschrift in Ripoll oder sogar von derselben Hand wie Rod. B. oder Rip. B., was Sacs glaubte, der beide auch um 1200 entstanden sein läßt, unmöglich. Die Beda-Illustration ist also eine wichtige Parallele zu dem neutestamentlichen Bilderschatz der Rip. B. Analysieren wir zunächst diesen.

Die Darstellungen.

Fol. 366 (Fig. 136).

Fol. 366 sind, wohl nicht von derselben Hand wie die späteren und auch wohl nach anderer Vorlage, einige Szenen zwischen die Säulen der Kanon-Bögen gezeichnet.

1. Verkündigung. Der Typus, wie er hier erscheint, d. h. der mit der sitzenden Jungfrau, entspricht einer Form, die mit geringen Variationen in der koptischen, seltener in der byzantinischen Kunst wiederkehrt[10]. Die gezwungene Haltung der linken Hand des Engels erklärt sich vielleicht letzten Endes nach einem Vorbilde, in dem der Engel einen Stab in dieser Hand hielt, wie etwa Gr. 510 fol. 3, aber auch Apok. von Girona fol. 14^{v} (Fig. 168). Dort sind auch die beiden zeigenden Finger der rechten Hand des Engels ebenso überlang wie in der Rip. B., übrigens eine allgemeine Erscheinung aller primitiven Malerei. Maria steht in der Apok. von Girona. Sonst gleicht die Darstellung sehr der leider nur fragmentarisch erhaltenen an der Vorderwand von Sant Martí de Fenollar[11]. Die Rip. B. zeigt auch, daß die Bedenken des Herausgebers, der gerade wegen dieses Bildes glaubt mit der Datierung bis ins 12. Jahrhundert herabgehen zu sollen, unbegründet sind[12]. Die allernächste Verwandtschaft aber hat unsere Szene mit einem gemalten Altarvorsatz des bischöflichen Museums zu Vich. Auch die beiden Bögen über Maria und dem Engel sind dort ganz genau so[13]. Gudiol datiert den Altarvorsatz in das 11. Jahrhundert, was durch die frappante Ähnlichkeit mit unserer Miniatur gestützt wird. Ähnlich ist auch die Darstellung auf einem anderen, auf das Ende des 11. Jahrhunderts datierten Altarvorsatz. Hier hält der Engel bei der gleichen Haltung der linken Hand tatsächlich in ihr einen Stab[14].
2. Heimsuchung. Auch die Gruppe der beiden sich begrüßenden Frauen ist altes Gemeingut der christlichen Kunst. In den Einzelheiten, Haltung der Hände, Fall der Gewänder u. a., kommt auch sie einzelnen koptischen Darstellungen merkwürdig nahe[15], nicht minder aber der Darstellung auf dem Apsidalfresko von Santa Maria de Mar[16], das wahrscheinlich im Anfang des 12. Jahrhunderts ent-

---

[7] A. a. O. p. 89.

[8] Vell y Nou V, 103—105, p. 423 ohne Angabe des folio. [9] ebendort p. 391.

[10] z. B. In Copte arabe 1 des Inst. cath. fol. 106. Vgl. über die Darstellung der Botschaft des Engels G. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst, Freiburg i. B. 1896, S. 7ff.

[11] Pintures murals, fasc. II. p. 12, Fig. 9. [12] ebendort p. 16.

[13] Serie B No. 1 der von der Leitung des Museums herausgegebenen Ansichtskarten. Dort auch die Datierung J. Gudiols.

[14] Serie B No. 3. Abgebildet auch: L'Arquitectura romànica Fig. 757. Ganz ähnlich, auch in der Verteilung der beiden Figuren auf zwei Arkaden, auf einem gleichzeitigen Antependium des Museums zu Barcelona, ebenda Fig. 760; Maria stehend und den Engel mit Stab hat auch die Apok. von Girona fol. 14^{v} (Fig. 160).

[15] Ich denke z. B. an ein Gewebe, das R. Forrer, Die Gräber- und Textilfunde von Achmîm-Panopolis, Straßburg 1891, und eine Seidenstickerei des 6. oder 7. Jahrhunderts im Victoria- und Albert-Museum, die Dalton Fig. 379 veröffentlicht hat. [16] Pintures murals, fasc. IV, Fig. 66, Lam. XXII u. p. 61ff.

standen ist, und früher schon auf den zuletzt genannten Altarvorsätzen in Vich und dem von Barcelona. Dagegen fehlt dort sowohl die weibliche Gestalt rechts, die den Vorhang wegschiebt wie die links, die auf Maria und Elisabeth hinweist. Die Gestalt rechts ist in der byzantinischen und der von Byzanz beeinflußten Kunst seit früher Zeit nicht selten und kommt z. B. im Apsismosaik der Kathedrale von Parenzo aus dem 6. Jahrhundert[17] vor wie in einer mit unserer Miniatur fast auffallend übereinstimmenden Weise im Cod. 362 G. der Patriarchalbibliothek von Etschmiadzin aus dem Jahre 1057[18]. Dagegen weiß ich für die Gestalt links keine genaue Parallele[19].

3. Trauer des hl. Joseph (Mat. 1, 20—21). Die nicht allzu häufige Szene fehlt nicht in der byzantinischen Kunst. Gr. fol. 74 ist sie in etwas anderer Auffassung, ebenso B. N. Suppl. Gr. 914 (Evang. des 12. Jahrhunderts, dargestellt[20]. Sie stammt aber aus altchristlicher Tradition und ist in die süditalienische und karolingische Kunst übergegangen, erscheint auch noch in der Regensburger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts[21].

Fol. 366^{v} (Fig. 142).

1. Reihe.

4. Jesu Geburt. Die Darstellung ist jener bekannte, unter dem Einfluß der Apokryphen ausgebildete Typus, wie ihn die byzantinischen und von Byzanz aus beeinflußten Werke vom 11. Jahrhundert ab zeigen[22]. In Katalonien hat ihn auch das leider gerade an dieser Stelle teilweise zerstörte, oben erwähnte Apsidalfresko von Santa Maria de Mar[23], ein wenig verändert das m. E. ältere Fresko der Nordwand von Sant Martí de Fenollar[24]. Unter dem Einfluß des Protoevangeliums des Jakobus wird die Stätte der Geburt als Höhle dargestellt. Über dem Hügel, in dem diese Höhle ist, erscheinen die Engel, zwischen ihnen erglänzt der Stern, auf den ein Mann rechts hinweist. Josef sitzt unten mit abgewandtem Gesichte. Zu Grunde liegt der Bericht des Protoevangeliums des Jakobus c. 17 und des Pseudo-Matthaeus c. 13[25]. Den Mann rechts sollte man für einen Hirten halten. Denn in

---

[17] Öfter abgebildet, z. B. Dalton, Byzantine art, Fig. 220; Wilpert, Mosaiken Fig. 313; ebenso auf dem Paliotto von Salerno, Wilpert Fig. 314.

[18] Macler, pl. IX Fig. 187, vgl. Text p. 14.

[19] Wohl gibt es Darstellungen, die auch bei der Verkündigung eine Magd, die einen Vorhang hinwegzieht, einführen, wie auf dem Fresko von S. Urbano alla Caffarella aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, Wilpert, Mosaiken Fig. 309. Das Alter der Tradition zeigt das Vorkommen auf einem Elfenbein-Buchdeckel des 8. Jahrh. in Musée des arts décoratifs et industriels in Brüssel und einem des 9. Jahrh. in d. Stadtbibl. zu Frankfurt a. M. Vgl. A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus d. Zeit d. karolingischen u. sächsischen Kaiser I, Berlin 1914, Nr. 2 u. Nr. 75.

[20] Bordier, p. 221 f.

[21] Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, S. 138. Vgl. über die Szene: Wilpert, Beiträge zur christlichen Archäologie, Röm. Quartalschrift 1905, 185 und Mosaiken, S. 750 f. Sowohl auf dem Paliotto von Salerno wie in S. Urbano alla Caffarella kommt die Szene in ähnlicher Form wie in unserer Bibel vor. Dagegen Joseph vor Maria in Trauer sitzend auf fol. 24 des Münchener Evangeliars Lat. 23631 (Cim. 2), d. h. einem der beiden Blätter des 6. Jahrhunderts, die dieser Handschrift eingeheftet sind. Vgl. Beissel, Evangelienbücher, S. 84.

[22] Vgl. über die Entwicklungsgeschichte der Darstellung der Geburt Jesu Max Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, bez. der Badeszene noch F. Noack, Die Geburt Christi in der bildenden Kunst, Darmstadt 1894, über das Fortleben des Typus bei Duccio E. Dobbert im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 6, 1885, 159 f. Über den ausgebildeten byzantinischen Typus s. Dalton, p. 653f. Über die apokryphe Ausgestaltung des Lebens Jesu s. W. Bauer, Das Leben Jesu im Zeitalter der neutestamentlichen Apokryphen, Tübingen 1909.

[23] Pintures murals, fasc. IV., p. 61ff., Lam. XXII u. Fig. 67.

[24] In Sant Martí de Fenollar, Pintures murals, fasc. II, Fig. 9 u. p. 14 liegt Maria links von der Krippe in einem Gebäude unter einer Art von Baldachin. Rechts wendet sich ein Engel an die Hirten. Pijoan schwankt (im Texte p. 16) ob er die Fresken dem 11. oder 12. Jahrhundert zuweisen soll. Das Geburtsbild spricht eher für die frühere Datierung.

[25] Das Evangelium Pseudo-Matthaei sive liber de ortu beatae Mariae et infantia salvatoris ist eine anscheinend lateinisch verfaßte, teilweise aus dem Protoevangelium Jacobi und dem Thomasevangelium geschöpfte Bearbeitung der Jugendgeschichte Jesu, die schon dem hl. Hieronymus bekannt war, herausgegeben von C. Tischendorf, Evangelia apocrypha, Leipzig 1853. Der Pseudo-Matthäus betont vor allem den Glanz und die Größe des Sternes, der über der Krippe erschien. Der Maler hat ihn dementsprechend gezeichnet. Die Form kehrt genau so in dem Konchabilde der Majestas von Santa Maria de Mur (Pintures murals, fasc. IV Lam. XXII) wieder.

ähnlicher Weise nahen sich in den meisten byzantinischen Darstellungen von rechts die Hirten. Gewöhnlich sind es zwei, von denen der erste geblendet von dem hellen Licht des Sternes sich die Hand vor die Augen hält. Zuweilen kommt aber auch ein Mann vor und zwar mit demselben Gestus des Hinweisens auf den Stern, so auf der schönen Speckstein-Tafel der zwölf Feste in Toledo aus dem 12. Jahrhundert. Dort trägt der Mann ein Kleid aus Fellen und eine hohe Mütze und stützt sich auf einen Stab. Sollte nicht eine Umformung der Hirtenszene unter dem Einfluß des Evangeliums des Pseudo-Matthaeus vorliegen? Dieses berichtet c. 13, 7: Die Propheten, die in Jerusalem waren sagten, dieser Mann verkündet die Geburt Christi, der die Verheißung nicht nur Israel sondern allen Völkern erfülle. Oder sollte Isaias oder Habakuk gemeint sein, deren Weissagung der Pseudo-Matthaeus gewiß im Anschlusse daran erwähnt? Wie dem auch sein mag, eine besondere Szene der Hirtenberufung neben dieser fehlt m. W. in der byzantinischen Kunst durchaus und auch in Santa Maria de Mar ist sie mit dem Geburtsbilde verbunden. Deshalb muß das Bild der Rip. B. aus einer anderen Quelle geschöpft worden sein, als die eigenartige Verkündigung an die Hirten, die wir gleich kennen lernen werden. Aus altspanischer Tradition kann es nicht geflossen sein; denn diese können wir, bei neutestamentlichen Bildern ein seltener Fall, noch feststellen an dem übereinstimmenden Grundcharakter der Geburtsszene auf fol. 14^{v} der Apok. von Girona (Fig. 168) und auf fol. 68 des Antiphonars Cod. 8 der Kathedrale von León (Fig. 165). In der ersten fehlte merkwürdiger Weise Maria; nur Joseph (Joseb) sitzt neben der kastenförmigen Krippe. In der zweiten sitzen beide, Maria und Joseph neben einer Krippe von ähnlicher Gestalt. Es ist der Typus, der in einer Randminiatur des syrischen Rabula-Evangeliars von 586, vor allem aber auf einer Anzahl von Elfenbeinschnitzereien vorkommt, die noch älter und vielleicht östlicher Import sind[26].

5. Das Bad des Kindes ist ein Motiv, das nicht aus den Apokryphen, sondern aus dem antiken Wöchnerinnenbilde übernommen worden ist, aber wohl unter dem Einfluß der Erwähnung von zwei Hebammen in den Apokryphen[27]. Es ist dann in dieser Form und in Verbindung mit der Krippenszene vom Osten her in die mittelalterliche Darstellung der Geburt Christi eingezogen. Die eine der Frauen hat die früher mehrfach erwähnte katalanische Kopftracht, die uns gerade in den neutestamentlichen Bildern der Rip. B. immer wieder begegnen wird.
6. Die Engel bei den Hirten. Die Szene ist nicht nur auffällig wegen ihres gesonderten Vorkommens neben der Geburtsszene, sondern auch in ihrer ganzen Form höchst eigenartig. Die Apok. von S. Sever hat fol. 12^{v} einen Engel bei drei Hirten, die vor einem Gebäude stehen, und zwar auch als Szene für sich. Hier aber haben wir sieben Engel, davon sechs in feierlicher Prozession, und die Hirten im Innern des Stalles. Eine Vorlage monumentaler Art hat offenbar das Muster abgegeben. Aber eine Parallele ist mir nicht bekannt.

2. Reihe.

7. Darstellung Jesu im Tempel. Auch für diesen Stoff bestand früh ein anerkannter Typus. Die nächsten Verwandten finden sich in mehreren byzantinischen Arbeiten wie Gr. 510 fol. 137[28] und Gr. 74 fol. 109^{v}: noch näher verwandt ist ein Fresko in S. Maria Antiqua aus dem 8. Jahrhundert[29]. Der Altar ist aber mehr dem ähnlich, der uns in der Rod. B. und Rip. B. mehrfach begegnet ist, als einem byzantinischen. Ich halte auch hier die Einwirkung einer spanischen Vorlage für wahrscheinlich, zumal in dem Bogen die Hufeisenform noch leise nachklingt.

---

[26] So auf der Werdener Pyxis des South-Kensington Museums (Dalton, p. 203 und Schmid, No. 52), jedoch mit Dach über der Krippe, die wie auf den altchristlichen römischen Sarkophagen gestaltet ist, und mit gemauerter Krippe auf der Pyxis in Werden selbst (Schmid, No. 55), die W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Kataloge des Röm.-Germ. Central-Museums No. 7), Mainz 1916, in die 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts datieren möchte.

[27] Pseudo-Matthaeus erwähnt c. 13 die beiden Hebammen Zelomi und Salome. Das Bad erwähnt zuerst Simeon Metaphrastes im 10. Jahrhundert.

[28] Omont, pl. XXXII. Ähnlich auf dem Paliotto von Salerno, Wilpert, Fig. 332.

[29] Grüneisen, p. 299.

Fig. 143. Rip.B. fol. 367

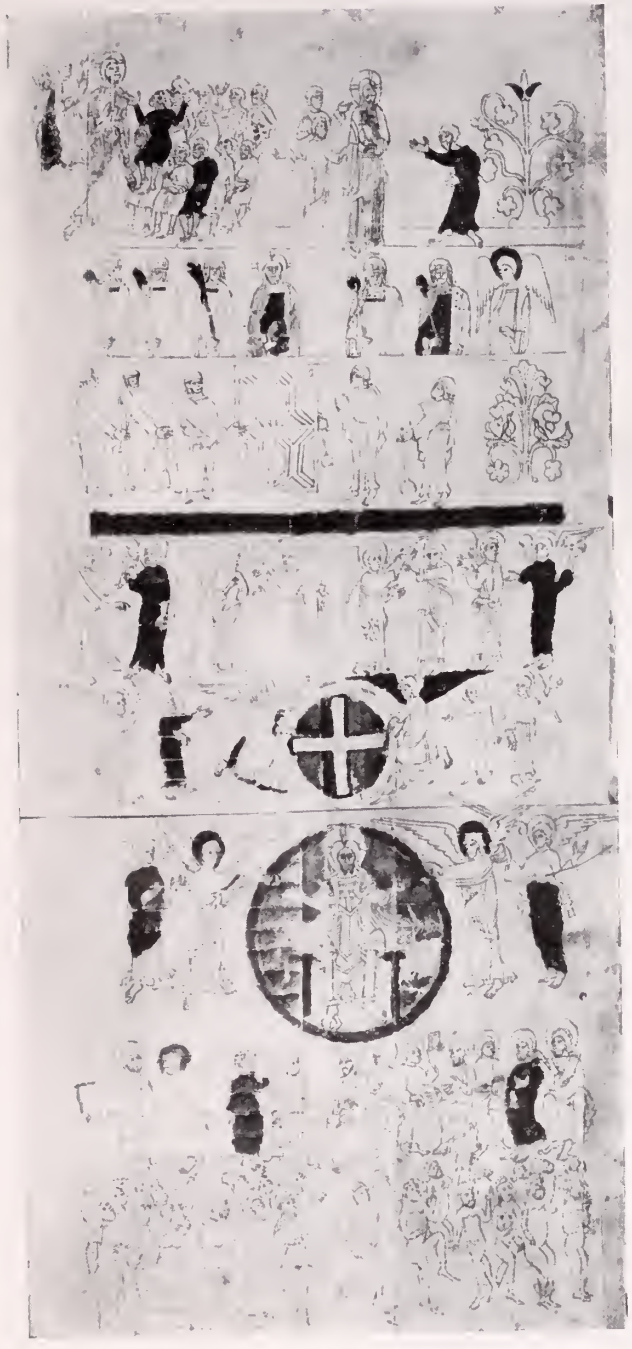
Fig. 142. Rip.B. fol. 366v

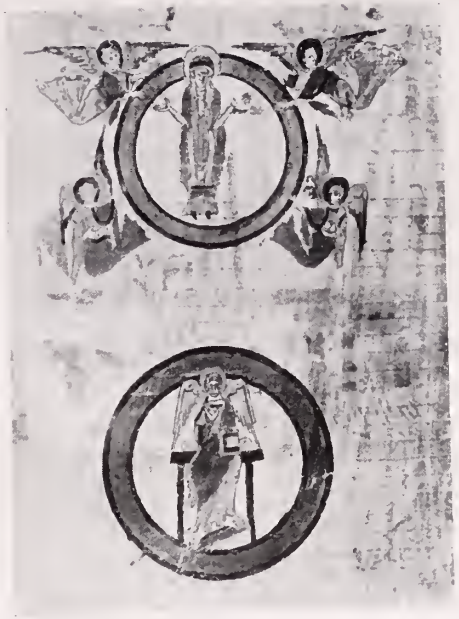
Fig. 144. Rip.B. fol. 367v

Fig. 145. Rip.B. fol. 369

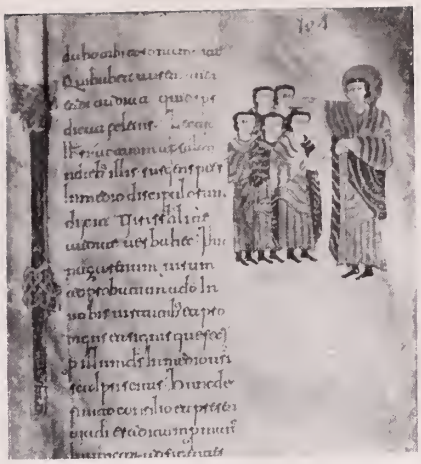
Fig. 146. Rip.B. fol. 369v

Fig. 147. Rip.B. fol. 370

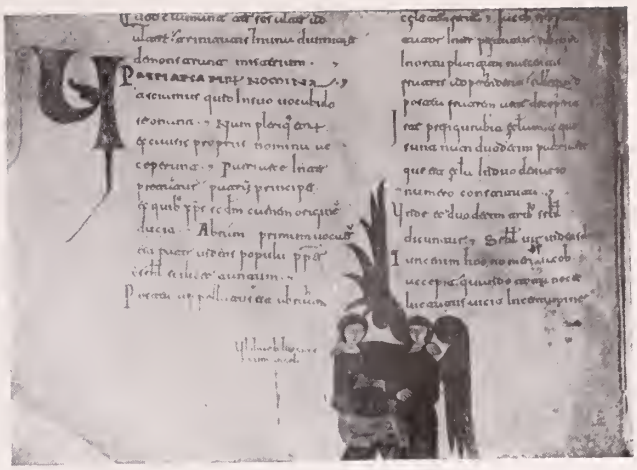




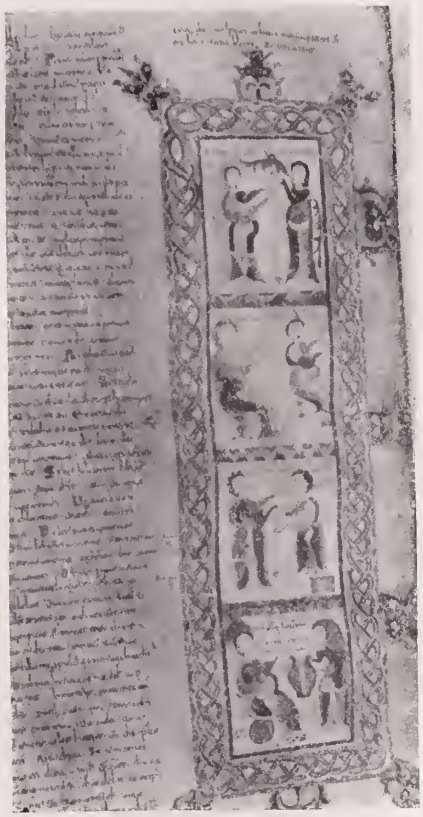
links: Fig. 148. Rip.B. fol. 368^{v}
Mitte oben: Fig. 149. Rip.B. fol. 370^{v}
Mitte unten: Fig. 150. Rip.B. fol. 381^{v}
rechts oben: Fig. 151. Rod.B. IV fol. 8^{v}
rechts unten: Fig. 152. Vic. LXXXIX fol. 148^{v}



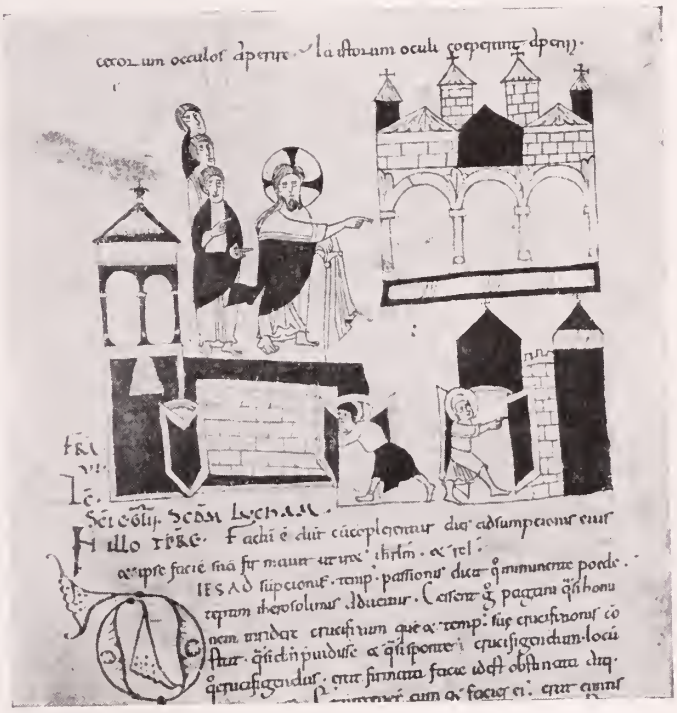
links: Fig. 153.
Cod. 22 d. Real
Acad. fol. 104



rechts: Fig. 154.
Aus d. Apok. d.
Real Acad.



links: Fig. 155.
León, Kathedrale
Cod. 6 fol. 201v



rechts: Fig. 157.
Beda v. Girona
fol. 16

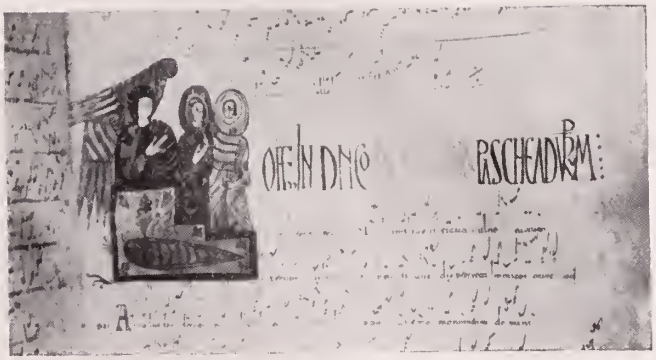
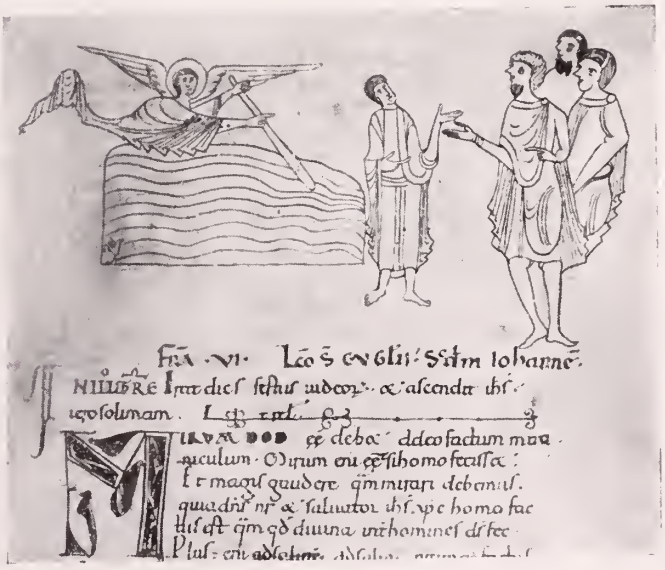


Fig. 156. León, Kathedrale
Cod. 8 fol. 187



rechts: Fig. 158. Beda v. Girona fol. 112

Fig. 159. Beda v. Girona fol. 19

Fig. 160. Beda v. Girona fol. 22

Fig. 161. Beda v. Girona fol. 44

Fig. 162. Beda v. Girona fol. 52

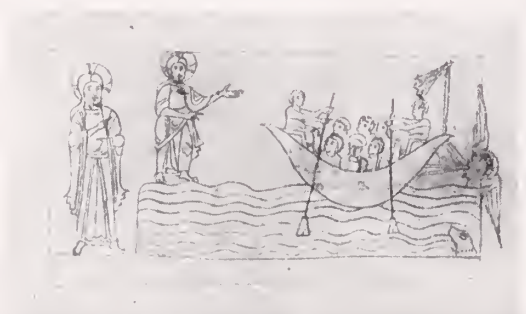


Fig. 163. Beda v. Girona fol. 63

Fig. 164. Beda v. Girona fol. 134

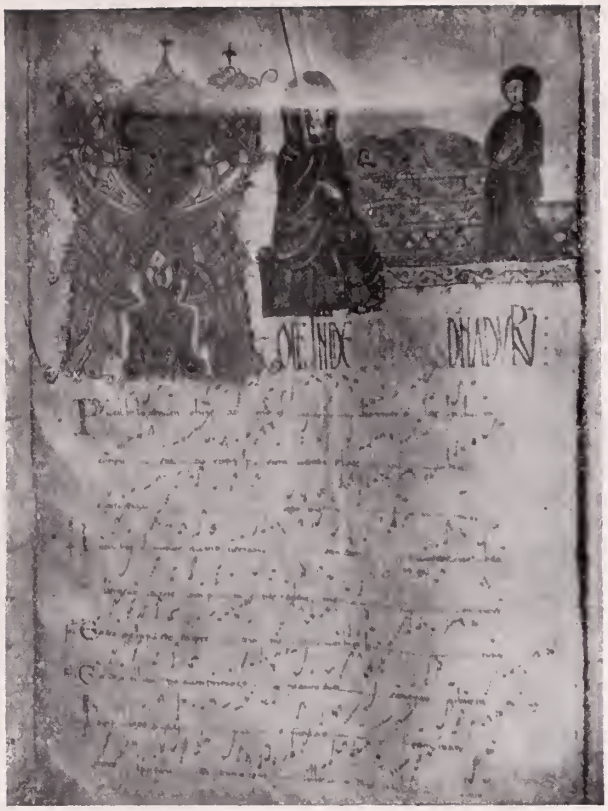


Fig. 165. León, Cathedrale Cod. 8 fol. 68

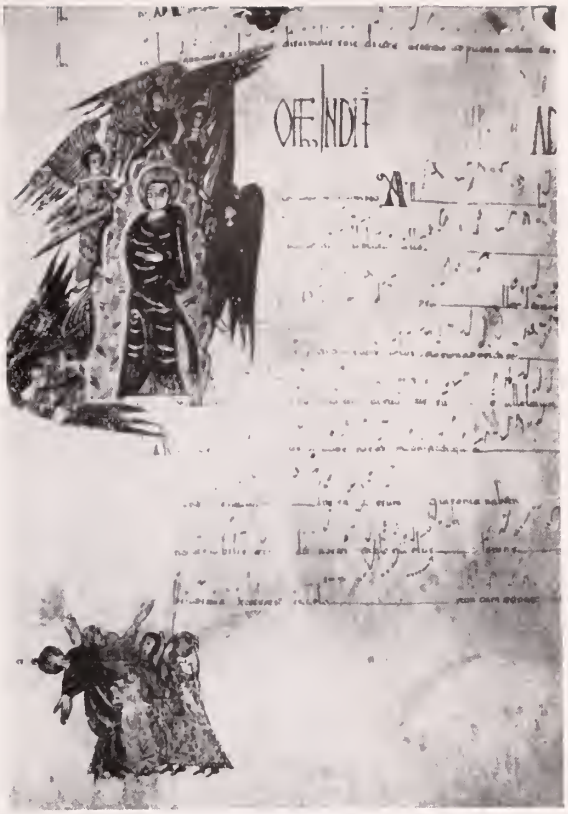


Fig. 166. León, Cathedrale Cod. 8 fol. 198

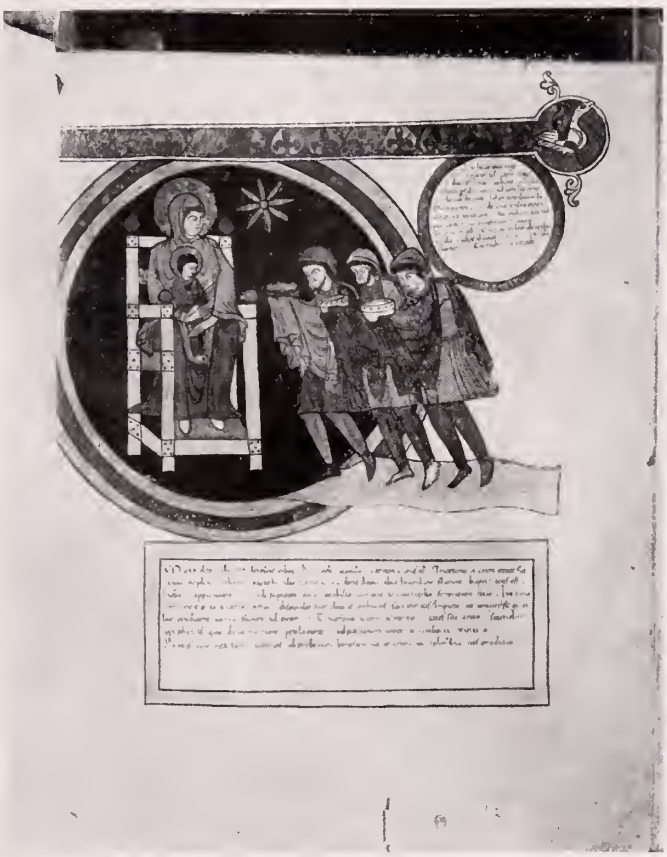


Fig. 167. Apok. v. S. Sever fol. 12

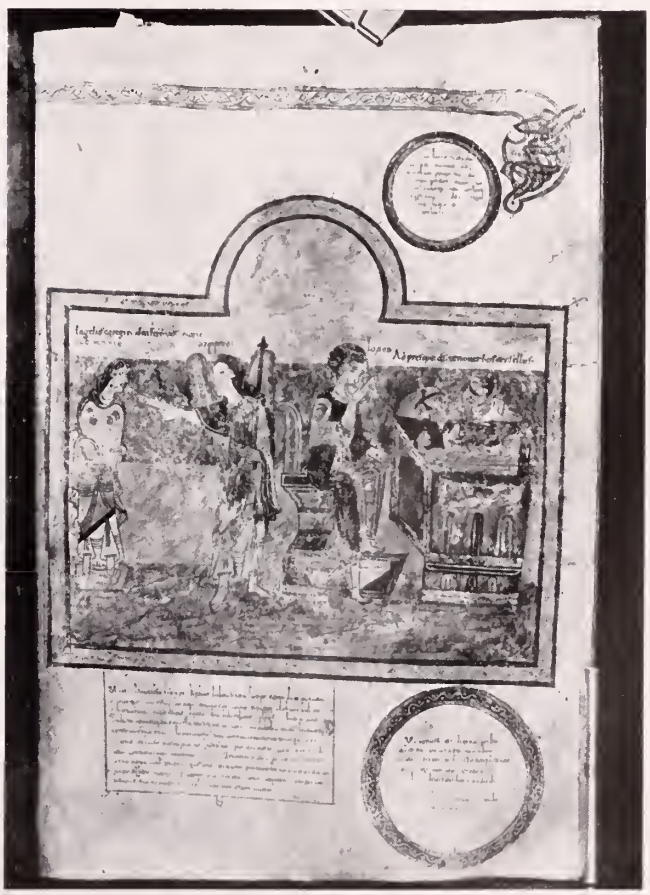


Fig. 168. Apok. v. Girona fol. 14^{v}

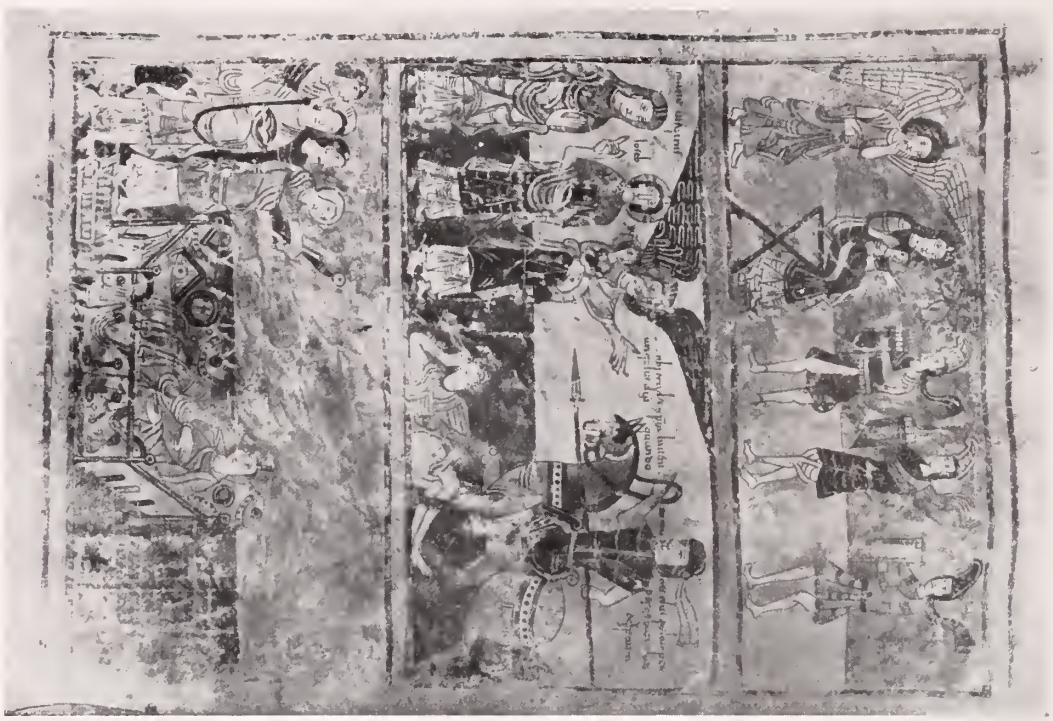


Fig. 169. Apok. v. Girona fol. 15v

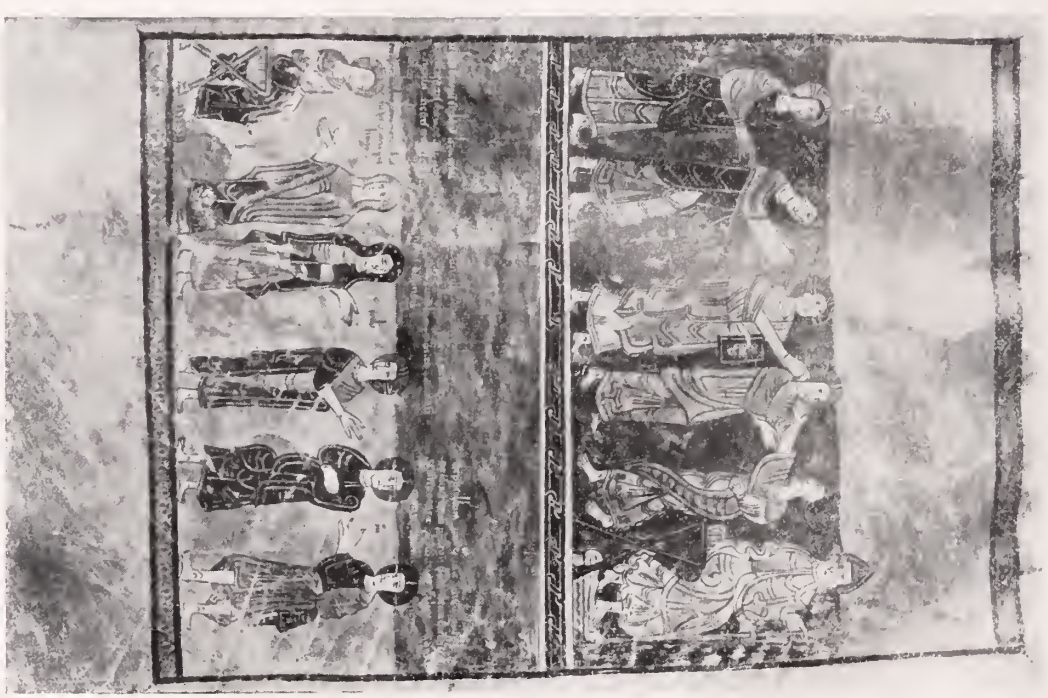


Fig. 170. Apok. v. Girona fol. 16

8. Warnung des hl. Joseph (Mat. 2, 13). Die seltene Szene ist, abgesehen von dem ganz unbyzantinischen Bette, ähnlich im Evangeliar des 12. Jahrhunderts, B. N. Suppl. gr. 27 fol. 273[30], dagegen ganz entsprechend in Salerno und auf dem Fresko von S. Urbano[31].

3. Reihe.

9. Die Weisen vor Herodes, ein in der byzantinischen Kunst mehrfach (Gr. 74 fol. 4, B. N. Suppl. gr. 27, fol. 173)[32] aber auch in der karolingischen Kunst (Drogosakramentar)[33] vorkommendes Motiv.

10. Die Weisen vor Maria und dem Kinde. Wie Sant Martí de Fenollar[34] und fol. 12 der Apok. v. S. Sever zeigt, ist der Maler auch hier mehr einheimischen als byzantinischen Vorbildern gefolgt. Sowohl die Rip. B. wie die Apok. von S. Sever (Fig. 167) wie endlich die romanischen Altarvorsätze Kataloniens[35] halten sich an die seit dem 5. Jahrhundert aufkommende Unterscheidung, nach der zwei der Weisen bärtig sind, einer unbärtig ist. Im Drogosakramentar kann man diese Unterscheidung nicht wahrnehmen, wohl in Gr. 74. Das Bedecken der Hände ist allgemeiner Typus, der Stern über Maria in dieser Gestalt, Marias Stuhl, besonders aber das schon herangewachsene segnende Kind sind ganz so in der Apok. von S. Sever. In der Apok. von Girona fol. 15^{v} steht hinter dem Stuhl Marias ein Engel (Fig. 169). Genau in derselben Weise kehrte die Szene wie auch die anderen von fol. 15^{v} der Apok. von Girona auf fol. 15v der Turiner Apokalypse wieder, nur daß statt des Engels Josef hinter Maria stand[36]. Ein Blick auf Fig. 169 zeigt auch, wie es zu der sonderbaren Entstellung der orientalischen Tracht der Magier in der Rip. B. kommen konnte. Jedenfalls ist sie letzten Endes von altspanischen Vorbildern abhängig, die ihrerseits wieder zu dem vorbyzantinischen Typus von jener Form gehörten, die H. Kehrer den „südgallischen oder syrisch-hellenistischen Typus" genannt hat[37]. In der Charakterisierung der Weisen hat der Zeichner von Ripoll, wie der von S. Sever sich der mittlerweile allgemein durchgedrungenen Anschauung gefügt.

11. Die Flucht nach Ägypten. Die byzantinische Kunst kennt den Diener, der (einen Krug auf dem Nacken, sonst gewöhnlich ein Körbchen in der einen, ein Gefäß in der anderen Hand) vorangeht, während Joseph folgt, oder die umgekehrte Anordnung[38]. Ein Frontale vom Ende des 11. Jahrhunderts in Vich hat

---

[30] Bordier, p. 218. [31] Vgl. Wilpert, S. 769 und Fig. 317. Das Triumphbogenmosaik von S. Maria Maggiore kennt schon das Motiv. [32] Bordier, p. 218.

[33] Boinet, pl. LXXXIX B; auch hier zeigt das Vorkommen auf dem Paliotto von Salerno (Wilpert, Fig. 314 und S. 766) die Ausbreitung und das Vorkommen in S. Maria Maggiore den altchristlichen Ursprung des Motivs an.

[34] Pintures murals, fasc. II, Fig. 9. [35] L'Arquitectura romànica Fig. 757 u. 759.

[36] Vgl. die Beschreibung bei Frimmel, S. 43 und Beissel, Evangelienbücher, S. 146. Ob der Engel oder Joseph ursprünglich ist? Die sinnende Haltung (Hand am Kinn) deutet vielleicht auf ein Mißverständnis bei dem Maler der Apok. v. Girona hin. Die beigeschriebenen Namen melcior, tagasma, altisara entsprechen denen von Turin, die Beissel mit Melchior, Tagasma, (B)altisar(ea?) angibt. Die beiden letzten Namen sind in dieser Fassung sonst unbekannt, stehen aber unter der großen Menge der überlieferten nahe den auf alexandrinischen Ursprung zurückgeführten Bithisarea, Melichior, Gathaspa(r) der Excerpta Latina Barbara; vgl. Kehrer II, 69 u. 73 u. A. von Gutschmid, Die Königsnamen in den apokryphen Apostelgeschichten, Rhein. Museum f. Philologie, 19, 1864, S. 167 u. 34, 1879, S. 340.

[37] Hugo Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, II, 26ff. Auf den altchristlichen Sarkophagen kommen die Weisen zur Krippe, in den Werken des genannten Typus schreiten sie aufrecht zu Maria hin, die das schon ziemlich herangewachsene Kind auf dem Schoße trägt und auf einem Sessel sitzt, entsprechend c. 16 von Pseudo-Matthaeus, wo die Weisen erst nach Ablauf von zwei Jahren nach der Geburt ankommen. Der „zweite syrisch-hellenistische Typus" und der „orientalische Typus" Kehrers lassen die Weisen die orientalische Proskynese machen. Dieses Niederfallen ist für die byzantinische Kunst (deshalb auch in S. Urbano) Regel.

[38] Vgl. zur Ikonographie der Flucht nach Ägypten Grüneisen, S. Marie Antique, p. 100, der in dem Führer entweder den Jacobus frater Domini als Sohn Josefs aus erster Ehe (vgl. über diese: Protoevangelium Jacobi, c. 8 und Historia Josephi fabri lignarii, c. 2, ed. Tischendorf, p. 116) oder den bekehrten Räuber der Legende (Evangelium infantiae arabicum, c. 23; ed. Tischendorf, p. 183f.). In Salerno (Wilpert, Fig. 323) sehen wir außer Josef einen Engel und einen Mann, der Erfrischungen anbietet, anderswo, wie auf dem von Wilpert erwähnten Elfenbein des Museo Civico zu Bologna dafür eine Frau. Pseudo-Matthaeus c. 18 läßt drei Knaben und ein Mädchen mit Maria die Reise machen. Woher die Lanze in der Hand des hinter Maria schreitenden Mannes? (Josephs?) Genau so ist er bei der Heimreise (No. 14). Das Protoevangelium berichtet von der Reise nach Ägypten nicht, da es ja das Jesukind auf eine andere Weise behütet sein läßt; dafür weiß es von der Reise zur Schätzung nach Bethlehem (c. 17), daß Joseph einen Esel sattelt und ein Sohn Josephs ihn führt.

nur Joseph, der an einem Stabe ein Bündel auf der Schulter tragend, den Esel führt. Joseph und ein gepanzerter Begleiter, mit gezücktem Schwerte erscheinen auf einem Kapitäl-Relief des Kreuzgangs von Sant Cugat del Vallés bei Barcelona.

4. Reihe.

12. Der Kindermord. Die Szene ist in der byzantinischen Kunst, im wesentlichen gleich der unserer Bibel mit apokryphen Zutaten ausgestattet, sehr oft dargestellt worden. Unerklärlich bleibt mir zur Zeit der Mann mit Nimbus ganz links, der etwas wie einen Deckel in der Hand hält. Ob er mit dem aus dem Protoevangelium Jacobi genommenen Zacharias, der Gr. 510 fol. 137[39] vorkommt, und ob dann die Frau mit nackter Brust mit der dort gleichfalls dargestellten Elisabeth, die in ähnlicher Haltung in einer Felsenhöhle liegend den kleinen Johannes rettet[40], etwas zu tun hat, oder ob die sitzende Frau nur dieselbe ist, die in vielen Miniaturen sich verzweifelnd die offene Brust rauft, kann ich nicht entscheiden. Also auch hier besteht anscheinend eine eigene ikonographische Tradition. Das darf uns um so weniger wundern, als die neutestamentlichen Bilder der Apok. von Girona eine Anzahl von Eigentümlichkeiten aufweisen, die sich nur aus besonderen apokryphen Traditionen erklären lassen, die meines Wissens literarisch noch nicht bekannt geworden sind[41].
13. Joseph wird in Ägypten zur Heimkehr ermahnt, ein sonst m. W. nicht nachweisbares Motiv[42].

5. Reihe.

14. Rückkehr aus Ägypten. Die Szene selbst kommt in Gr. 74 fol. 5 ähnlich vor; doch fehlt der Mann mit der Last auf dem Rücken, der niederkniet[43].

---

[39] Omont, pl. XXXII.

[40] Das Protoevangelium Jacobi erzählt c. 22: Als aber Herodes erkannte, daß er von den Magiern getäuscht war, ward er zornig und sandte Mörder und befahl ihnen: tötet die Kinder von zwei Jahren und darunter; und als Maria hörte, daß die Kinder getötet wurden, fürchtete sie sich und nahm das Kindlein und wickelte es in Windeln und legte es in eine Ochsenkrippe. Elisabeth aber, als sie hörte: Johannes wird gesucht, nahm sie ihn und stieg aufs Gebirge und schaute umher, und da war kein Ort zum verbergen. Und Elisabeth seufzt mit lauter Stimme und spricht: Berg Gottes, nimm Mutter und Kind auf! Und alsbald spaltete sich der Berg und nahm sie auf. Und Licht schimmerte für sie hindurch; denn ein Engel des Herrn war mit ihnen und behütete sie. (Übersetzung von E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen, Tübingen 1904, S. 62.) c. 23 erzählt dann, wie Zacharias im Tempel nach dem Versteck seines Sohnes gefragt und ermordet wird. Dieses Martyrium vor dem Altare wird daher auch in Gr. 510 dargestellt. Die Rettung des Johannesknaben folgt auch in dem georgischen Matthäus-Evangelium von Gelati dem Kindermorde. (Baumstark, Oriens Christ. N. J. V, 143.) Die sitzende Frau mit dem nackten Knäblein kehrt u. a. in der Gumpertsbibel wieder (Swarzenski, Taf. XLIII, 134). Daß Herodes selbst als dem Kindermord beiwohnend dargestellt wird, geht auf altchristliche Tradition zurück, wie u. a. die Szene auf fol. 24^{v} des oben erwähnten Cod. lat. 23631 in München beweist. Vgl. Beissel, Evangelienbücher, S. 84f. u. Bild 19.

[41] Auf fol. 15^{v} der Apok. von Girona (Fig. 169) (und ebenso im zweiten und dritten Streifen der Turiner Apokalypse) erblickt man Maria (Marie virginis) neben Joseph (Joseb) und einem Engel (angelus), der das Kind trägt (x$\bar{p}$s). Auf den Engel stürmt Herodes zu Pferde, die Lanze in der Hand und im Helm mit den flatternden Bändern, die aus der assyrischen Königstracht bekannt sind. Unten liegt Herodes am Boden. Die Erklärung gibt die Beischrift oben: ubi erodes x$\bar{p}$m invenit et mater eius et iosep et quando pergebant ad egyptum, unten eine, die ich auf der Photographie nicht ganz entziffern kann, die sich aber, wenigstens teilweise, mit der entsprechenden von Turin deckt, deren Wortlaut Beissel angibt: Ubi Herodem recalcitravit equus suus et percussit eum in femore suo. Im dritten Streifen liegt Herodes auf einem Bette und Diener sind um ihn beschäftigt: ministri erodis cum poma malo . . . mellis. Beissel ergänzt in Turin et favo. Dort folgt die weitere Legende Ubi Herodes egrotatus est de percussione equiti sui. Nach der Beschreibung der Handschrift bei Pasini (s. oben S. 64 A. 18) II, 27 hat der Text die entsprechende Erzählung enthalten: Ut vero ad Christi tempora perductum opus est, multae leguntur fictae fabulae ex libris Apocryphis desumtae: inter quas illa est, Herodem insequentem Christum puerum, dum in Aegyptum fuga se reciperet, ab equo cui insidebat INTANTVLVS SERVATOR, calce deturbatum coercitumque fuisse. Die Quelle, aus der diese Züge stammen, habe ich nicht feststellen können. Doch kennt die äthiopische Überlieferung eine Verfolgung der hl. Familie auf der Flucht durch Herodes bis zum Kloster Saidannin im Libanon; s. unten Anm. 184. Über die älteren römischen und italienischen Darstellungen vgl. Wilpert, Mosaiken, S. 771ff.

[42] Vielleicht liegt das Mißverständnis der Engelserscheinung bei der Trauer des hl. Joseph (oben Nr. 3) vor.

[43] Mir ist weder diese Darstellung sonst bekannt, noch finde ich etwas zur Erklärung in den Apokryphen.

15. Taufe Jesu. Die Darstellung folgt dem Typus, der auch in der byzantinischen Kunst vorherrschte, wenigstens in der späteren. Das Wasser steigt zu einem Berge an, der Jesus ganz umhüllt, wie in Gr. 74 fol. 6, 64v, 111 und 169, so wie dem gleichzeitigen Evangeliar B. N. gr. 75 fol. 95. Die Apok. von Girona hat fol. 189 ein ganz abweichendes aber zweifellos auf alter Tradition beruhendes Bild, das den Jordan aus zwei Quellen (Jor und Dan) zusammenfließend zeigt und im Wasser Jesus in einem kelchförmigen Taufbecken (Fig. 59)[44].
16. Johannes weist auf Jesus hin (rechts von der Taufe) Joh. 1, 33. Gr. 74 hat etwas ähnliches fol. 168v, ebenso B. N. Suppl. gr. 27 fol. 4[45].

6. Reihe.

17. Johannes weist Jesus die beiden ersten Jünger zu, Joh. 1, 36. 37. Wer ist die Gestalt rechts von Jesus? Philippus? Ähnlich ist Gr. 74 fol. 146. Auch Gr. 510 hat mehrere Berufungsszenen fol. 87v[46].
18. Die Jünger werden von Jesus angeredet, Joh. 1, 38; gleichfalls in Gr. 74 fol. 146.

Nathanael unter dem Feigenbaum, ähnlich Gr. 74 fol. 147 und Gr. 510 fol. 87v[47].

7. Reihe.

19. Die Verwandlung des Wassers zu Kana. Jesus hat, wie noch in Gr. 510[48] (in Gr. 74 nicht mehr!) eine Rolle in der Hand, wie auch in vielen folgenden Szenen. Links spricht Maria mit Jesus, in der Mitte bringt der Diener den Wein dem Speisemeister; rechts das Mahl, bei dem Jesus nicht wie Gr. 74 fol. 170v auf dem Elfenbein von Salerno[49] und sonst auf dem Ehrenplatz rechts zu Tische liegt, sondern rechts (mit der ausgestreckten Rechten auf das Wunder hinweisend?) steht[50].

Fol. 367 (Fig. 143).

1. Reihe.

20. Die drei Versuchungen Jesu (in der Reihenfolge nach Matthäus). Die Gesamtanlage ähnelt der von Gr. 510 fol. 165[51], während Gr. 74 fol. 7 u. 59 anders angelegt ist. Am nächsten steht unserem Bilde die entsprechende Darstellung in den Beda-Homilien fol. 78[52]. Der Teufel ist jedoch hier die kleine Gestalt mit dem strähnigen Haar und mit einem Röckchen bekleidet, wie gelegentlich in den Beatus-Handschriften. Jesus sitzt auf einem Hügel.

Die Treppenform des Berges ist beliebt in der koptischen Kunst; so kommt sie zweimal vor auf dem Triptychon 8774 des Museums zu Kairo[53] und öfter als Kreuzfuß in den Graffitis einer Grabkammer bei Sohâg[54], wie auch an dem mit Flechtwerk gefüllten Kreuze auf fol. 88v von Copte 13 der Pariser Nationalbibliothek vom Jahre 1179[55]. Dagegen ist der Berg der Versuchung in derselben Handschrift fol. 9 nicht treppenförmig, überhaupt die Darstellung ganz anders.

22. Jesus wird von Engeln bedient. Während das Erscheinen der Engel nach der Versuchung auch in Gr. 74 vorkommt, ist die vorliegende Form ganz eigenartig und hat wieder ihre nächste Parallele in den Beda-Homilien fol. 78. Dort sind zu Seiten Jesu je zwei Engel, ohne daß diese etwas in der Hand hielten. Fol. 22 zeigt Jesus in der Wüste unter den Tieren, aber auch rechts und links je einen Engel (Fig. 160). Zwei Engel dienen Jesu auch auf dem Paliotto von Salerno[56].

---

[44] Die beiden Quellflüsse Jor-Dan kommen bekanntlich oft vor.

[45] Bordier, p. 218. Wilpert erinnert S. 779 an die entsprechende Szene noch im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg.

[46] Omont, pl. XXX. [47] ebendort.

[48] Das Wunder zu Kana selbst kommt in Gr. 510 nicht vor. [49] Wilpert, Fig. 332.

[50] In dem griechisch-lateinischen Evangeliar No. 48 der Stiftsbibliothek St. Gallen, das ein vermutlich irischer Mönch des 9.—10. Jahrhunderts nach einer griechischen Vorlage abgeschrieben hat, wobei er von den Miniaturen seiner Vorlage nur die Beischriften angab, heißt es: Man sieht den Herrn und die hl. Maria zur Seite (stehen), während die anderen im Saale speisen." Vgl. Beissel, Evangelienbücher, S. 239.

[51] Omont, pl. XXXV. [52] Abb. bei Sanpere i Miquel, Fig. 13.

[53] Catalogue général von Strzygowski, pl. IV.

[54] de Bock, pl. XXIX. [55] S. oben S. 32, A. 44.

[56] Wilpert, Fig. 350.

2. Reihe.

23. Berufung des Petrus und Andreas und des Jakobus und Johannes (mit Zebedäus in einem Schiffe), (Mat. 4, 18—21; Lc. 5, 1—7). Die Szene ganz ähnlich Gr. 510 fol. 87v[57]; nur gehören dort die Personen, die bei Jesus am Ufer stehen zur folgenden, gleich nebenan gemalten Berufung des Levi. Gr. 74 ist anders. Die Zeichnung des Schiffes und die ganze Anordnung entspricht sehr fol. 63 der Beda-Homilien (Fig. 163), wo das Wandeln Jesu über dem Meere dargestellt ist, mit antikem Windgott und Wasserspeier. S. Apollinare Nuovo in Ravenna zeigt, daß die Szene aus altchristlicher Tradition stammt[58].
24. Bergpredigt. In dieser Form, d. h. so realistisch aufgefaßt, ist die Szene ohne mir bekannte Parallele. Gr. 74 hat z. B. fol. 8v Jesus auf einem Thronsessel zwischen den stehenden Aposteln.
25. Jesus heilt einen Aussätzigen (Mat. 8, 1—4). Gr. 510 fol. 170[59] hat nur einen Mann, den Aussätzigen stehend vor Jesus, ebenso Gr. 74 fol. 66.

3. Reihe.

26. Heilung des Knechtes des Hauptmannes (Mat. 8, 5ff.; Lc. 7, 2ff.). Die Schilderung schließt an sich Lc. an. Links der Hauptmann sitzend, am Boden vor ihm wohl der Kranke, die Abgesandten V. 3 gerade im Begriffe zu Jesus zu gehen. Rechts stehen sie bittend vor Jesus (V. 4). Die beiden Szenen sind auch in Gr. 74, fol. 120v verbunden, freilich anders im einzelnen; die Heilung des Knechtes kommt auch sonst mehrfach vor[60].
27. Erweckung des Jünglings zu Naim. Ähnlich im ganzen Gr. 510 fol. 316v[61] und Gr. 74 fol. 121; doch steht in beiden die Mutter an der Bahre, die wie ein Paradebett aussieht. Dagegen kniet sie auf dem Fresko von St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau[62] und auf dem Elfenbein von Salerno[63].

4. Reihe.

28. Vertreibung der Händler von Opfertieren aus dem Tempel.
29. Vertreibung der Wechsler. Wegen dieser Szene muß Joh. 2, 14ff. (und nicht Mat. 21, 12ff.) zugrunde gelegt werden. Gr. 74 hat fol. 170v das Motiv, aber in der Form stark abweichend, das gleich dem vorigen aus altchristlicher Tradition stammt, wie der Codex Rossanensis ausweist[64].
30. Erweckung des Tochter des Jairus (Lc. 8, 41ff.). Andere bekannte Darstellungen wie Gr. 510 fol. 143v[65] und fol. 170[66], Gr. 74 fol. 126v passen zueinander, weichen aber von unserer ab.

5. Reihe.

31. Heilung von zwei Blinden (Mat. 9, 27ff.), Gr. 510 fol. 310v[67], das die beiden Blinden sitzend zeigt

---

[57] Omont, pl. XXX.

[58] Wilpert, Taf. 97. Sie kommt auch in der karolingischen Malerei und auf dem Paliotto von Salerno vor.

[59] Omont, pl. XXXVI.

[60] Beissel, der die neutestamentlichen Szenen der Rip. B. nur kurz aufzählt, ohne auf ikonographische Fragen einzugehen, sieht in dieser Szene „Streitreden des Herrn mit den Pharisäern", ohne zu sagen, welche. Ich halte diese Deutung für falsch.

[61] Omont, pl. XLVI.

[62] Vgl. die Abb. bei Kraus, Gesch. d. chr. K. II, 1 Fig. 30.

[63] Wilpert, Fig. 350. Die Szene entstammt altchristlicher Überlieferung, wie ihr Vorkommen im Cambridge-Evangeliar bezeugt.

[64] Haseloff, Tafel III. Auch die Ciboriums-Säulen von S. Marco in Venedig enthalten die Szene, ebenso war sie der karolingischen Kunst bekannt (Titel für St. Gallen, Schlosser, Schriftquellen 931) und kommt in der ottonischen vor, z. B. im Egbert-Kodex (F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier, Freiburg i. B. 1884, Taf. XXXII). Doch weicht unsere Darstellung auch von dieser ab.

[65] Omont, pl. XXXIII.

[66] ebda. pl. XXXVI. Das Motiv selbst stammt wieder aus altchristlicher Tradition. Auf der Lipsanothek von Brescia (Garrucci, tav. 442) stehen vier Klageweiber neben dem Bette. In St. Georg in Oberzell (Kraus, Gesch. d. chr. K. II, 1 Fig. 29) tritt Christus mit seinen Jüngern am Fußende des Bettes in das Gemach ein, während die Eltern am Kopfende stehen. Unsere Miniatur hat am Kopfende eine Gestalt, in der wir der aufgelösten Haare wegen wohl ein Klageweib erkennen dürfen. Die Eltern liegen flehend am Boden. So hat also auch hier wieder die Rip. B. eine besondere ikonographische Tradition.

[67] Omont pl. XLV.

und Christus ganz in der Haltung der Rip.B., kommt unserer Miniatur sehr nahe; stehend, auf ihre Stöcke gestützt, zeigen dagegen Gr. 74 fol. 18 und B. N. Suppl. gr. 27 fol. 47[68] die Blinden. Daß es die gebräuchliche Darstellung war, zeigt auch ihr Vorkommen auf fol. 18^{v} des Evangeliars Copte arabe 1 des Institut Catholique zu Paris.

32. Heilung des Besessenen von Gerasa. Da nur ein Besessener (der vor Jesus knieende Mann) dargestellt ist, gehört das Bild zu Mc. 5, 2ff. oder Lc. 8, 26ff. Die Dämonen haben dieselben flatternden Haarzipfel wie fol. 162^{v} (zum B. Job.), also den spanischen Typus. Die nicht seltenen byzantinischen Darstellungen, wie Gr. 510 fol. 170[69] (allerdings nach Mat. 8, 28ff.)[70], Gr. 74 fol. 72^{v} u. a. haben kleine schwarze Dämonen, die auf den Schweinen reiten, ein Typus, der auf deutschem Boden in Reichenau-Oberzell wiederkehrt. Die Szene der Besessenen-Heilung ist seit der altchristlichen Zeit überaus häufig dargestellt worden und zwar sowohl nach Lc. und Mc. als nach Mat. Unser Bild weicht von allen bekannten stark ab[71].
33. Heilung der Blutflüssigen, wegen der links von Jesus sprechend dargestellten Jünger (Lc. 8, 45) wohl nach Lc. zu deuten. Ähnlich ist Gr. 510 fol. 143^{v}[72] und B. N. Gr. 54 (Evangeliar des 13. Jahrhunderts), fol. 35^{v}[73]. Gr. 74 fol. 17^{v} ist dagegen etwas abweichend, da die Blutflüssige steht. Die altchristliche Kunst ließ sie ganz auf den Boden hingeworfen den Saum des Gewandes küssen oder auch, wie hier, halb aufgerichtet, nach dem Pallium greifen. Das schönste Beispiel dieses Typus findet sich auf einem Bronze-Kästchenbeschlag des Bonner Provinzial-Museums aus dem 4. Jahrhundert. Die altchristlichen Darstellungen zeigen, abgesehen von einer gelegentlichen Füllfigur auf Sarkophagen, nur Christus und die Blutflüssige[74].

6. Reihe.

34. Enthauptung Johannes des Täufers (Mat. 14, 6—12 oder Mc. 6, 21—29).
35. Tanz der Salome.
36. Salome reicht das Haupt des Johannes ihrer Mutter.
37. Die Jünger des Johannes klagend an seiner Leiche. Die Form des Sarges ist ganz dieselbe wie der Sarkophag Christi in der Apok. von Girona fol. 17 (Fig. 172). Genau derselbe Deckel mit dem Mittelstreifen schließt ihn. Im Inneren sieht man in Girona nach den bekannten Stilprinzipien den Leichnam Christi. In der Rip.B. macht der Deckel den Eindruck einer unverstandenen Zutat. Die Johannes-Szenen folgen im ganzen noch ganz der alten Tradition, die uns bereits das Evangeliar-Fragment von Sinope (Bibl. nat. Suppl. gr. 1286)[75] aus dem 6. Jahrhundert bezeugt. Gleich dem nahe verwandten Evangeliar von Rossano erscheint noch im Sinope-Evangeliar die vorbyzantinische südöstliche Kunst[76]. So verstehen wir, daß die Johannes-Szenen im Münchener Evangeliar Ottos III. (Cim. 58)[77], das stark von Vorbildern dieser Frühzeit beeinflußt ist, ganz auffallend denen der Rip.B. gleichen. Im Osten

---

[68] Bordier, p. 212. Das früheste Vorkommen der Heilung der beiden Blinden ist auf der Rückseite des bekannten fünfteiligen Diptychons der Kathedrale von Mailand aus dem 5. Jahrhundert, das zwar starke östliche Einflüsse zeigt, aber schon der Evangelistensymbole wegen im Abendlande geschnitzt worden sein muß. Abbildung dieser Seite u. a. bei Garrucci tav. 455 und M. Laurent, L'Art chrétien primitif, Bruxelles 1910, II pl. XLVI, 1. Laurent folgt p. 121 der Ansicht Stryzgowskis, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, S. 199, daß die Tafeln aus Kleinasien stammen. In der Datierung stimme ich Volbach (s. oben S. 112 A. 26) S. 38 zu. Ferner enthält das griechisch-lateinische Evangeliar in St. Gallen die Szene. Vgl. Beissel, Evangelienbücher, S. 239. Im übrigen hat die westliche Kunst, soweit sich etwas erhalten hat, auch die altspanische, immer nur die Heilung des Blindgeborenen (unter No. 46) dargestellt.

[69] Nur Jesus und die zwei Männer sind dargestellt; hinter ihnen erblickt man die durch Sarkophage angezeigten Gräber. [70] Bordier,, p. 216.

[71] Eine gute Zusammenstellung des ikonographischen Materials gibt Strzygowski, Das Etschmiadzin Evangeliar, S. 28 u. 37 f. [72] Omont, pl. XXXIII. [73] Bordier, p. 229.

[74] Abbildung: Bonner Jahrbücher XIII, Taf. V/VI. [75] Omont, pl. A. Vgl. Text p. 2.

[76] Die Herkunft des Codex Rossanensis von Antiochien hat Baumstark aus der Perikopenordnung erwiesen: Bild und Liturgie im antiochenischen Evangelienbuchschmuck, Ehrengabe deutscher Wissenschaft, Freiburg i. B. 1920, S. 233 ff. [77] Cod. lat. 4453.

und im fernsten Westen Europas Arme desselben Stromes! Gr. 74 fol. 28^{v} steht der alten Tradition viel ferner.

Fol. 367^{v} (Fig. 144).

1. Reihe.

38. Erste wunderbare Brotvermehrung (Mat. 14, 15–21; Joh. 6, 5ff.). Auch hier steht Suppl. gr. 1286 fol. 11[78] der Rip.B. sehr nahe, nur daß es, wie auch Gr. 510 fol. 165[79] Jesus feierlich zwischen den beiden Aposteln stehen läßt, die ihm Brote und Fische zum Segnen darbieten. Dagegen hat Gr. 74 fol. 29^{v} und B. N. gr. 54 fol. 55^{v}[80] Jesus an der linken Ecke. Die Körbe der Rip.B. entsprechen ganz denen der Rod.B. III fol. 19^{v} (Fig. 92).

2. Reihe.

39. Petrus kommt zu Jesus über das Wasser (Mat. 14, 28ff.). Das Bild gleicht vollkommen dem Wandeln Jesu über das Wasser in den Beda-Homilien fol. 63, von dem oben die Rede war (Fig. 163). Auch der Windgott ist hier erhalten geblieben. Gr. 510 fol. 170[81] ist ähnlich. Gr. 74 fol. 29^{v} zeigt demgegenüber das Verschwinden der alten ikonographischen Tradition[82].

40. Maria Magdalena zu Füßen Jesu. Lc. 7, 36ff. und Mc. 14, 3ff. können nicht gemeint sein, da eine Frau (Martha) am Mahle teilnimmt. Also hat der Maler an Mat. 26, 7ff. oder Joh. 12, 3ff. gedacht. Die Darstellung gleicht Gr. 510 fol. 196^{v}[83], wo das Mahl Jesu im Hause Simons dargestellt wird. Gr. 74 fol. 52^{v} ist wieder ganz abweichend.

41. Jesus treibt den Teufel aus der Tochter der Heidin aus (Mat. 15, 22—28). Eine Parallele (aber ohne die Tochter und ohne die Abbildung des Dämons!) bietet Gr. 74 fol. 79; das Motiv ist nicht häufig, aber alt überliefert[84].

3. Reihe.

42. Jesus und die Samariterin (Joh. 4, 6ff.), der altüberlieferte Typus von Gr. 510 fol. 215^{v}[85] der B. N. Suppl. gr. 27 fol. 20[86], B. N. gr. 54 fol. 289[87] und auch Gr. 74 fol. 174 wiederkehrt.

43. Heilung des Sohnes des Hauptmannes. Mat. 8, 5ff. kann wegen der zwei für den demütig Knieenden bittenden Männer sehr wohl gemeint sein, vielleicht aber auch Joh. 4, 47ff, und zwar wegen der folgenden Szene dieses eher als jenes. In diesem Falle weicht Gr. 74 fol. 175, eine Parallele der seltenen Darstellung, wieder gänzlich ab[88].

44. Die Heilung des Kranken am Teich Bethesda. Joh. 5, 2ff. Erste Szene: der Kranke vor der fünfbogigen (quinque porticus V. 2!) Säulenhalle.

4. Reihe.

45. Jesus heilt ihn (V. 6—8); er geht mit seinem Bettsack auf den Schultern hinweg (V. 9); die Juden machen ihm Vorwürfe (V. 10—12). Gr. 510 fol. 143^{v} [89] trägt der geheilte Gichtbrüchige ganz den-

---

[78] Omont, pl. A.

[79] Omont, pl. XXXV.

[80] Bordier, p. 229.

[81] Omont, pl. XXXVI.

[82] Zur altchristlichen Tradition dieser Szene, die in der Sarkophagplastik vorkommt, von Prudentius bezeugt wird, und in einem Fresko in S. Saba in Rom aus dem 8. Jahrhundert erhalten ist, vgl. Wilpert, Mosaiken, S. 806.

[83] Omont, pl. XXXVIII. Eine Salbung der Füße Jesu, der auf einem Divan sitzt, indes die Sünderin von hinten herzutritt, hat Copte arabe 1 des Inst. cath. fol. 19. Dem Herrn sitzen die zwölf Apostel gegenüber. Auch das griechisch-lateinische Evangeliar (No. 48) von St. Gallen enthält die Szene. Beissel, Evangelienbücher, S. 239.

[84] Vgl. Wilpert, Mosaiken, S. 22ff., wo auf die Darstellung in S. Apollinare Nuovo, auf den Ciboriums-Säulen von S. Marco, in S. Angelo in Formis und in Monreale — dort auch die Austreibung des Dämons — sowie den Codex aureus Heinrichs II im Eskorial hingewiesen wird.

[85] Omont, pl. XXXIX. Derselbe Typus auch in Copte arabe 1 fol. 178^{v}, während auf dem Bilde der Bibel von 920 in León (Fig. 166) der Brunnen fehlt.

[86] Bordier, p. 215.

[87] Bordier, p. 231. Copte arabe 1 hat fol. 178^{v} nur Christus und die Frau ohne die Apostel.

[88] Sie kommt auf den Ciboriums-Säulen von S. Marco vor.

[89] Omont, pl. XXXIII.

selben Bettsack, während er Gr. 74 fol. 176 sein Bettgestell auf dem Rücken hat. Man sieht dort ein Bassin, aber keine Säulenhalle. Das ist auch sonst die Form der nicht seltenen Szene. Die Beda-Homilien von Girona haben, was hier in einem Rahmen nebeneinander ist, auf zwei Bilder verteilt: fol. 111[90] einen Portikus mit vier Bögen, unter denen mehrere Kranke sichtbar sind, einige bereits entkleidet im Herabsteigen, und im äußersten rechts den Geheilten das Bettgestell auf der Schulter, mit dem Christus spricht, und fol. 112 den Engel, der das Wasser aufrührt (Fig. 158). In dem Hufeisenbogen der Halle und im Gewande Christi spricht sich eine altspanische Vorlage dort deutlich aus. An das eigentümliche Zusammentreffen der Darstellung der Männer ohne Beine auf fol. 112 mit dem Bilde des Schergen und des Barrabas im Codex von Rossano habe ich früher erinnert[91]. In der vereinfachten Form, die Christus und den Geheilten mit seinem Bette auf dem Rücken zeigt, ist die Szene eine der beliebtesten der altchristlichen Kunst, auch in die karolingische und ottonische übergegangen. Um so bemerkenswerter ist die unserer Bibel.

46. Die Heilung des Blindgeborenen (Joh. 9, 1ff.). Die Jünger fragen Jesus (V. 2—5); Jesus bereitet den Teig (V. 6) und schickt den noch Blinden (beachte die geschlossenen Augen) weg (V. 7). Der Stab des Blinden hat die große Querkrücke, die uns auch in den alttestamentlichen Bildern begegnet ist. Darunter links: der Blinde am Teiche Siloe (V. 7). Oben rechts: er erzählt seine Heilung den Juden (V. 8—12).

5. Reihe.

47. Heilung des Blindgeborenen (Fortsetzung). Der Geheilte vor den Pharisäern (V. 13ff.).

48. Heilung des Blindgeborenen, Schluß: Der Geheilte, aus dem Tempel verstoßen, vor Jesus (V. 34—38). Die Zeichnung der Tempelmauern ist wohl eine Nachwirkung der vielfarbigen Mauern der mozarabischen Kunst. Ganz so kehrt sie ständig in den Beda-Homilien wieder. Gr. 510 fol. 316[92] hat nur die Berührung der Augen und die Waschung im Teiche, der als kreuzförmige Kufe dargestellt ist, Gr. 74 fol. 186, 186[v], 187, 187[v] einen Zyklus, der vielleicht auf ein ähnliches Urbild zurückgeht, wie der in der Rip. B.; die Heilung selbst hat auch B. N. Suppl. gr. 27 fol. 25[v] [93]. Den Urtypus hiervon gibt der Codex Rossanensis an[94].

6. Reihe.

49. Übertragung der Schlüsselgewalt an Petrus (Mat. 16, 18). Man beachte das lebhafte Händespiel der Apostel, vor allem aber die abweichende, an die alttestamentlichen Bilder erinnernde Tracht Christi, sowie der Pänula des zweiten Jüngers links. In den Beda-Homilien, die meistens die Tracht der übrigen Szenen haben, kehrt beides vereinzelt wieder. Die unten in der gleichen Umrahmung sich findende Szene, die Jesus von drei (staunenden!) Männern begleitet, vor zwei bittenden Frauen zeigt, gehört wohl zu der Lazarusgeschichte, mit der fol. 369 beginnt, und stellt, wenn auch in merkwürdiger Form, die Botschaft der Schwestern des Lazarus an Jesus dar. Da fol. 368 Text und fol. 368[v] später hinzugefügte Bilder enthält, so schließt fol. 369 an 367[v] an.

51. Verklärung (Mat. 17, 1ff.). Höchst merkwürdig ist, daß die drei Apostel doppelt vorkommen. Eine Erklärung ist vielleicht die: Christus, Moses und Elias und die unten zu Boden geworfenen Apostel bilden eine Gruppe nach dem bekannten Typus, den wir in schönster Form Gr. 510 fol. 75[95] (auch noch in späteren Hss. wie Gr. 74 fol. 28; B. N. gr. 54 fol. 213, doch hier Jesus sitzend!) finden und der auch in die gesamte orientalische[96] und abendländische Kunst übergegangen ist. Ich erinnere nur an das Fresko der Südapsis zu Schwarzrheindorf. Daneben scheint es noch einen zweiten, wenn auch sehr seltenen Typus gegeben zu haben. Denn die Gumpertsbibel stellt fol. 380[v] die Ver-

---

[90] Abb. bei Sanpere i Miquel Fig. 14 und J. Sacs, num. 19.

[91] S. 109. Copte arabe fol. 178[v] hat den Teich ohne Hallen, fol. 233 von Copte 13 der B. N. dagegen ein fünfeckiges Bassin, an dessen Ecken fünf Säulen sich erheben, die durch Bogen verbunden sind. [92] Omont, pl. XLVI.

[93] Bordier, p. 215. [94] Abb. bei Kraus, Gesch. d. chr. K. I, Fig. 350; Haseloff Taf. IX. [95] Omont, pl. XXVIII.

[96] Für die koptische vgl. fol. 18[v] von Copte arabe 1 und fol. 48[v] von B. N. Copte 13. Doch sind hier die „drei Hütten" hinzugefügt.

klärung so dar, daß die drei Jünger auf der einen, Moses und Elias auf der anderen Seite neben (!) Christus stehen, während oben links ein geflügelter Kopf die Theophanie anzeigt[97]. Vielleicht hat der Maler der Rip.B. oder ein Vorgänger, dem der erste Typus sicher geläufig war, auch den zweiten zu Gesicht bekommen und geglaubt, ihn seiner Eigenart wegen besonders festhalten zu müssen. Oder hat er das Gespräch Jesu nach der Verklärung, das in jüngeren byzantinischen Darstellungen mit dem Bilde der Verklärung verbunden wird, schon in seiner Vorlage gehabt und in dieser Weise hinzugezeichnet[98]?

Fol. 368^{v} (Fig. 148).

Fol. 368 wird von der Kapitel-Liste zu Matthäus ausgefüllt. In den freibleibenden zwei Dritteln von fol. 368^{v} haben folgende Szenen Platz gefunden.

52. Heilung der zehn Aussätzigen (Lc. 17, 12ff.). Die Gesamtanordnung ist ähnlich in Gr. 510 fol. 215^{v}[99], doch begleitet nur ein Jünger den Herrn; die Aussätzigen sind nur mit einem Hüfttuche bekleidet. Dagegen zeigt Gr. 74 fol. 146^{v} die Aussätzigen in halblangen Gewändern und drei Begleiter; B. N. Suppl. gr. 27 hat fol. 74^{v} Jesus allein mit zehn Aussätzigen,[100] ebenso fol. 110 von Copte arabe 1 des Institut catholique, wo die Aussätzigen ganz unbekleidet zu sein scheinen. Beachtenswert ist in der Rip.B. der symmetrisch stilisierte Baum, als Zeichen des Einflusses altspanischer Tradition.
53. Bei der Szene rechts kann man an den einen Geheilten denken, der dankbar zurückkehrt, oder an die Berufung des Zachäus (Luc. 19, 6)[101]. Der Baum rechts spricht für diese Deutung.
54. Die klugen und die törichten Jungfrauen (Mat. 25, 1ff.). Die Darstellung ist eine Umformung der ältesten uns bekannten Darstellung des Motivs im Codex von Rossano. Auch dort trennt eine Tür Christus und die klugen Jungfrauen von den törichten; der Aufenthaltsort Christi ist wie in unserer Miniatur durch Bäume (und Flüsse) als Paradies gekennzeichnet. Im einzelnen erinnert dagegen manches an die Fresken der heute nicht mehr benutzten kleinen katalanischen Kirche zu Pedret[102], die vor der Restauration der Kirche geschaffen worden sein müssen, die im 12. Jahrhundert stattfand. Kopftracht und Gewand der klugen Jungfrauen, Form und Haltung der Fackeln und daß sie neben Jesus nur in Halbfigur, die törichten aber in ganzer Figur erscheinen. Das letzte hat hier seinen Grund freilich darin, daß in Pedret Christus und die klugen Jungfrauen hinter einem Tische, beim himmlischen Gastmahl erscheinen. Auf das wahre Prototyp führt uns aber fol. 19 von Copte-arabe des Inst. cath., wo die törichten Jungfrauen, zwei links und drei rechts neben der verschlossenen Pforte des Untergeschosses einer Fassade stehen, während im Obergeschosse unter drei Arkaden Christus in der Mitte und links zwei, rechts drei kluge Jungfrauen erscheinen, also Christus über der Tür und mit derselben Handhaltung wie hier[103]. Die Lampen sind becherförmig. Die der Rip.B. scheinen dieselben Becher, auf einer Stange getragen, zu sein. Bei näherem Zusehen erkennt man sogleich, daß der Stil dieser Szene von dem der vorhergehenden völlig abweicht. Er steht dem des III. Bandes der Rod.B. ganz nahe. Eine altspanische Tradition scheint also vorzuliegen. Vielleicht hat auch eine Monumentalmalerei das Vorbild geboten. Die Darstellungen der byzantinischen Buchmalerei weichen demgegenüber von unserer Miniatur gänzlich ab, z. B. Gr. 74 fol. 49^{v}, B. N. Suppl. gr. 27 fol. 59[104]

[97] Swarzenski, Taf. XLVIII, 149.

[98] Vgl. A. de Waal, Zur Ikonographie der Transfiguratio in der älteren Kunst, Röm. Quartalschrift 16, 1902, S. 25ff., der auf eine Darstellung im Protaton des Berges Athos verweist, wo im Hintergrunde links drei, rechts vier Männer stehen, und an die Anweisung des Malerbuches erinnert, daß im Hintergrunde auf der einen Seite des Berges Christus mit den Jüngern hinansteigend, auf der anderen Seite mit ihnen im Hinabsteigen folgend gemalt werden müsse. Man könnte auch allenfalls an die Heilung des besessenen Knaben denken, die dem Texte gemäß schon früh gleich nach der Verklärung ihre Stelle gefunden hat. Doch scheint mir das wenig wahrscheinlich zu sein.

[99] Omont, pl. XXXIX.

[100] Bordier, p. 216. Die Szene war auch der karolingischen Kunst nicht unbekannt, wie der Titel für St. Gallen, (Schlosser No. 931) zeigt.

[101] So Beissel in seiner Liste der Bilder.

[102] Pintures murals, fasc. I, Lam. I—IV.

[103] Die altchristliche syrische Tradition zeigt die analoge Darstellung im Cod. Ross. Haseloff, Taf. IV.

[104] Bordier, p. 216. Ein Engel stößt die törichten Jungfrauen zurück.

und aus dem 13. Jahrhundert B. N. gr. 51 (Evangeliar) fol. 91[105]. Gemeinsam ist den beiden letzteren die Annäherung an eine Gerichtsszene.

55. Auch das jüngste Gericht hat den Stil der vorangehenden Szene und steht noch mehr als diese der Wandmalerei nahe. Es ist im Grunde der Typus, der auch auf südfranzösischen romanischen Portalskulpturen vorkommt[106], ganz deutlich verschieden vom byzantinischen. Allerdings hat sicher keine Portalskulptur zum Modell gedient. Die kreisrunde Glorie Christi, das schematisch gezeichnete Gewand, der bankartige Sitz weisen auf altspanische Tradition hin. Die eigentümlichen senkrechten Falten, die vom Knie beiderseits niedergehen, kommen ganz genau so in der schon erwähnten Marienfigur des Cod. 151 von Ripoll vor[107], der der Rip. B. ungefähr gleichzeitig ist. Aber sogar die Gesamtanordnung scheint einer spanischen Tradition zu entspringen. Sie kommt der nahe, die das Bild des Gerichtes auf fol. 175^{v} und 176^{r} der Turiner Apokalypse zeigt[108]. Im übrigen ist die Darstellung außerordentlich lebendig. Das gilt nicht nur von den lebhaft gestikulierenden Engeln, sondern mehr noch von den Auferstandenen unten. Dabei fällt die naturalistische Kühnheit in der Behandlung des Nackten auf. Ich möchte glauben, daß die Zeichnung von hoher ikonographischer Bedeutung ist und vor allem dazu beitragen könnte, die Beziehungen zwischen der südfranzösischen Skulptur und der Buchmalerei aufzuhellen.

Fol. 369 (Fig. 145).

1. Reihe.

56. Jesus bricht auf, um Lazarus zu erwecken (Joh. 11, 7ff.).

57. Maria und Martha fallen Jesus zu Füßen, Lazarus liegt im Hause tot (mit geschlossenen Augen!) auf einem Bette.

58. Die Erweckung. Lazarus steht wie eine Mumie in einem Grabhause, der seit altchristlicher Zeit feststehende Typus. Nur scheint es fast, als habe der Maler die überlieferte Einwicklung in Binden, wie wir sie deutlich in der Apok. von Girona (Christus im Grabe) Fig. 171 und ganz korrekt noch in der Erweckung des Lazarus auf fol. 179 von Copte arabe 1 des Inst. Cath. sehen[109], nicht recht verstanden und deshalb den (anscheinend unbekleideten) Lazarus mit Bändern, wie Fesseln zusammengeschnürt. B. N. Suppl. gr. 27 fol. 91 hat die Krankheit des Lazarus (Lazarus auf einem Bette) und fol. 94^{v} die Erweckung[110]; andere Handschriften wie Gr. 74 haben die Botschaft an Jesus, Jesu Gespräch mit seinen Jüngern, Martha eilt Jesus entgegen, die Erweckung. Die Erweckungsszene selbst entspricht am meisten Gr. 510 fol. 196^{v}[111], wo die beiden Schwestern in der gleichen Haltung sich vor Jesus befinden, indem die eine, ganz wie hier, die mit einem Tuche verhüllten Hände zu Jesus erhebt, während

---

[105] Bordier, p. 229f. Jesus steht in blauer Kreismandorla.

[106] Ich denke etwa an S. Gilles und Arles, wo auch die drei Zonen Christi, der Apostel, der Auferstandenen übereinander sind. Doch fehlt dort das Kreuz, und die Mandorla Christi wird von den Evangelistensymbolen umgeben.

[107] S. 26.

[108] Vgl. oben S. 64. Die Beschreibung des Weltgerichtsbildes bei Frimmel, S. 51 und Beissel, Evangelienbücher, S. 147f. Doch hat die Turiner Handschrift schon jüngere Züge, anscheinend byzantinischer Herkunft, aufgenommen: Engel, die zur Rechten Christi mit verhüllten Händen das Kreuz sowie die Dornenkrone, vier Nägel, Lanze, Rohr und Schwamm halten, vielleicht auch den Teufel bei den Verdammten. Dagegen sind ihre sieben Engel mit Posaunen, d. h. kräftigen Hörnern, die neben Christus stehen, wie Rod. B. IV fol. 107 (Fig. 180) zeigt, altspanische Tradition. Auf eine solche verweist von formellen Zügen die Gewandzeichnung der Engel, die das Kreuz tragen, die kreisrunde Gloria und die gleichschenklige Form des Kreuzes. Ebenso werden in den Beatus-Handschriften die Glorien mit dem Lamme getragen. Auf hohes Alter der Tradition weist neben diesem Motiv des Kreuzes das Fehlen von Teufeln und allem sonstigen Beiwerk hin, sowie die Zusammenstellung mit den klugen und törichten Jungfrauen, die ihrerseits auch als symbolische Darstellung des Jüngsten Gerichtes schon in altchristlicher Zeit vorkommen. Vgl. G. Voß, Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des früheren Mittelalters, Leipzig 1884, S. 12. Eine befriedigende Ikonographie des Jüngsten Gerichtes muß aber noch geschrieben werden.

[109] B. N. Copte 13 hat fol. 254^{v} den nackten Lazarus, wie er aus dem halb schräg gezeichneten Grabe herauskommt.

[110] Bordier, p. 216.

[111] Omont, pl. XXXVIII.

die zweite seine Füße küßt. Auch im Codex Rossanensis ist die Szene ganz ähnlich; nur ist das Grab des Lazarus in einem Hügel und ein Jude, der sich die Nase zuhält, steht bei dem Toten[112].

2. Reihe.

59. Jesus wird in Bethanien gesalbt (Joh. 12, 1ff.). Da die Salbe über Jesu Haupt und nicht über seine Füße ausgegossen wird, so könnte man hier eine Illustration zu Mat. 26, 6 oder Mc. 14, 3 finden, wenn nicht auch die dienende Martha (Joh. 12, 2) besonders dargestellt wäre. Die Sünderin, Jesu Haupt salbend, war der byzantinischen Kunst nicht unbekannt, wie nicht nur Gr. 74 fol. 42 und 94 (zu Mat. u. Mc.) beweisen, sondern mehr noch die schöne aus bester Tradition stammende Szene auf fol. 130 des Marcus-Evangeliums von Gelati[113]. Der Tisch und das Liegen Christi am Tische ist in allen diesen Fällen nach der antiken Art dargestellt[114].

60. Die Jünger holen die Eselin zum Einzuge in Jerusalem (Mat. 21, 2, 6; Mc. 11, 2. 4—5; Lc. 19, 30. 32ff.). Da mehrere mit den Jüngern sprechen, gehört das Bild zu Mc. oder Lc. Daß es einer alten ikonographischen Tradition angehört, beweist sein Vorkommen in einer ganz ähnlichen Form im Evangeliar Heinrichs II. in München (Cim. 57), und einer wesentlich ähnlichen auf fol. 19 von Copte arabe 1, besonders wenn man die mehr schematische Gestaltung der Szene in Gr. 74 fol. 40^{v} daneben hält.

3. Reihe.

61. Einzug in Jerusalem (Mat. 21, 7ff.; Mc. 11, 1ff.; Lc. 19, 29; Joh. 12, 12ff.). Die Darstellung folgt im ganzen dem Thema, das die östliche und abendländische Kunst seit frühester Zeit beherrscht hat. Christus reitet, wie schon auf der Maximianskathedra und in der byzantinischen Kunst, nach Frauenart. Besonders nahe steht in der Anordnung der Einzelheiten Gr. 510 fol. 196^{v}[115]. Doch ist einiges, so weit ich sehe, in unserem Bilde singulär: die Knaben, die Zweige abhauen und die zwei nach den Früchten der Palme greifenden Frauen (Maria und Martha ?). Der Palmbaum selbst ist ganz naturalistisch gezeichnet[116].

4. Reihe.

62. Das letzte Abendmahl (Mat. 36, 20ff.; Mc. 14, 17ff.; Lc. 22, 14ff.). Es ist der unverfälschte byzantinische Typus, mit Jesus an der linken und Judas an der rechten Ecke des halbkreisförmigen Tisches, und zwar der jüngere Typus, der des „geschichtlichen Charakters", wie E. Dobbert ihn im Gegensatz zu dem älteren Typus des rituellen Charakters nennt[117]. Im Gebiete der östlichen Kunst hat er ebenso

---

[112] Abb. bei Kraus, Gesch. d. chr. K. I, Fig. 348; Haseloff Taf. I.

[113] Vgl. auch Baumstark, Eine georgische Miniaturenfolge zum Markusevangelium, Oriens Christ. N. S. VI, 1916, S. 155.

[114] Die Erweckung des Lazarus und die Salbung in Bethanien folgen auch aufeinander im Egbert-Kodex (Kraus, Taf. XLI u. XLII), in S. Angelo in Formis, und später in Monreale; dieselbe Szenenfolge war in St. Gallen (Schlosser No. 931).

[115] Omont, XXXVIII.

[116] Darauf hat auch Pijoan, Anuari IV, 505 u. Fig. 27 hingewiesen. Vgl. zur Entwicklung des Typus des Einzuges Christi in der abendländischen Kunst Wilpert, Mosaiken, S. 397. Besonders nahe steht der Rip. B. wieder der Paliotto von Salerno (Wilpert, Fig. 356) und S. Angelo in Formis.

[117] Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jahrhunderts, Rep. f. Kunstw. XV, 1892, S. 361. Doch muß man bedenken, daß dieser Typus im Grunde der ältere ist, sofern die liturgische Kommunionfeier, wie sie zuerst im Codex Rossanensis neben der Abendmahlsdarstellung vorkommt, eine Neubildung ist. J. Reil möchte in einem Abendmahlsbilde des syrischen Evangeliars v. 1222 im Syrischen Kloster zu Jerusalem, auf das zuerst Baumstark aufmerksam gemacht hat (Drei illustrierte syrische Evangeliare, Oriens Christ. IV, 1904, S. 412f., vgl. oben S. 32 A. 52), u. das unserer Miniatur sehr entspricht (z. B. auch daß zwei Apostel auf den Tisch herübergreifen, nicht nur Judas) geradezu eine ganz getreue Replik des ältesten Typus erkennen (Der Bildschmuck des Evangeliars von 1221 (!) im Syrischen Kloster zu Jerusalem, Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins 34, 1911, S. 143). Allerdings weist Jesus in der Miniatur zu Jerusalem nur auf Judas, der die Hand zur Schüssel in der Mitte ausstreckt, hin, während er in unserer Miniatur ihm den Bissen offenbar soeben gegeben hat, was nach Dobbert ein spezifisch abendländischer Zug wäre. In S. Angelo in Formis und auf den Paliotto von Salerno (Wilpert, Fig. 362) ist die Anordnung im ganzen sowie in unserer Miniatur, doch in Einzelheiten (der mit dem Messer herüberreichende Apostel, Christus liegend) verschieden. Der lange statt des sigmaförmigen Tisches erscheint zuerst im Anfang des 11. Jahrhunderts in S. Urbano alla Caffarella (Wilpert, Fig. 365). Vgl. zum ganzen auch Kraus, Gesch. d. chr. K. II, 1 S. 297 ff.

gleichförmig allerorten geherrscht, wie er in der westlichen Kunst bald verändert wurde. Vergleicht man aber die Mahlszene mit der zwei Reihen über ihr stehenden, so sieht man, daß der Zeichner nach einer anderen Vorlage gearbeitet hat. Der Tisch hat einen merkwürdigen Rand, in den kleine Kreise gezeichnet sind, die Personen, die oben alle über den Tisch langen, kommen unten nur mit Kopf und Brust rings um ihn hervor; die geschickte Faltung des Tischtuches oben weicht unten einer unsicheren Zeichnung. Christus, der oben beide Hände im Reden erhebt, streckt unten in gezwungener Haltung die Linke unter den rechten Arm. Er hat etwas wie ein Bänkchen oder eine Matte unter seinen Füßen. Die untere Zeichnung ist die getreue, wenn auch teilweise falsch verstandene Wiederholung des feststehenden Abendmahlsbildes der byzantinischen bzw. der hellenistischen Kunst, wo vor jedem Apostel ein rundes kreuzgekerbtes Brot liegt und Christus seinen Platz auf einem besonderen Polster neben dem Tische hat. So ist es in die deutsche Kunst eingedrungen, wie in dem Evangeliar Heinrichs II. in München[118], so in die armenische und koptische Kunst. Die Abendmahlsdarstellung auf fol. 8^{v} des früher erwähnten Etschmiadzin 362 G[119], ist von frappanter Ähnlichkeit mit unserem Bilde, da der Zeichner gleichfalls das Liegen Christi nicht mehr verstand und deshalb Christus halb stehend neben den Tisch zeichnete. In dem koptischen Evangeliar von 1179 (B. N. Copte 13 fol. 76^{v}) liegt er noch; auf fol. 19 von Instit. Cath. Copte arabe 1 sitzt er auf einem besonderen Divan neben dem (kreisrunden) Tische. Das hellenistische Urbild leuchtet überall durch.

63. Die Fußwaschung (Joh. 13, 4ff.), wie in Gr. 74 fol. 195^{v} und Copte arabe 1 des Inst. Cath. fol. 19 an allen zwölf Aposteln vollzogen. Im übrigen weicht die Rip. B. von dieser Darstellung ab, indem sie die Apostel auf beide Seiten verteilt. Der Cod. Rossanensis enthält das Urbild der Darstellung der Rip. B., jedoch mit elf Aposteln[120] und zwar allen auf einer Seite. Daß die Verteilung auf beide Seiten auch einer alten Tradition entstammt, dafür spricht das Vorkommen dieser Form im Cambridge-Evangeliar und in S. Angelo in Formis.
64. Todesangst am Ölberge (Mat. 26, 36ff., Mc. 14, 32ff.; Lc. 22, 39ff.; Joh. 18, 1). Die Szene scheint zu Lc. zu gehören, da alle Apostel zugegen sind (Lc. 22, 39)[121]. Eine sehr nahe Parallele zu dieser Art der Darstellung hat Copte arabe 1 des Inst. Cath. fol. 56^{v}[122].

5. Reihe.

65. Gefangennahme Jesu (Mat. 26, 47ff.; Mc. 14, 43ff.; Lc. 22, 47ff.; Joh. 18. 3ff.). Wie das Sinope-Evangeliar[123] und der Codex Rossanensis zeigen, gab es für den Verrat des Judas einen alten Typus. In der Umarmung (statt des später vielfach üblichen Küssens) des Heilandes und des Judas lebt dieser ältere Typus hier, wie schon in so manchen Fällen, deutlich fort[124].

---

[118] Cod. lat. 4452 (Cim. 57). [119] Macler pl. XI, 22.

[120] Die Turiner Beatus-Handschrift enthielt auch die Fußwaschung mit 12 Aposteln und zwar zu beiden Seiten Jesu, indem links vier und rechts sieben Apostel (wie in der Rip. B.!) zuschauen und Jesus dem Petrus die Füße wäscht. Vgl. Beissel, Evangelienbücher, S. 146. B. N. Copte 13 hat fol. 259^{v} die Apostel auf einer Seite.

[121] Es sind sogar zwölf Apostel dargestellt. Dagegen hat B. N. Copte 13 fol. 78^{v} nur das Kommen Jesu zu den in einer Höhlung des Hügels schlafenden Jüngern.

[122] Gr. 74 fol. 158 und die entsprechenden Illustrationen zu den anderen Evangelien sind ganz verschieden. Auch der Rossanensis hat hier einen anderen Typus. Näher kommt das Cambridge-Evangeliar, insofern es Jesus in ähnlicher Ansicht auf einem Hügel, dafür aber noch ein zweites Mal, unten mit den drei Aposteln sprechend, zeigt. Statt des Engels erscheint die manus Dei. Ebenso ist die Szene des Marcus-Evangeliums von Gelati fol. 132^{v} und in S. Angelo in Formis.

[123] Omont, pl. B.

[124] Das Küssen auf die Wange wird z. B. in dem sonst der Rip. B. sehr ähnlichen Bilde von S. Angelo in Formis stark hervorgehoben. Im Cambridge-Evangeliar scheint dagegen die antike Umarmung gemeint zu sein, die auch im Evangeliar No. 48 von St. Gallen angegeben ist. Auf Inst. Cath. Copte arabe 1 fol. 50^{v} reicht Judas Jesus nur die Hand. Dem entspricht wieder fol. 9 der armenischen Handschrift der Patriarchalbibliothek von Etschmiadzin 362 G (Macler, pl. XII, 23). B. N. Copte 13 fol. 79 läßt Judas den Heiland von hinten her umarmen. Die Apostel fliehen links, die Schergen stehen rechts. Arabe Copte 1 fehlen die Apostel. Das Marcus-Evangelium von Gelati fol. 133^{v} steht unserer Darstellung und S. Angelo in Formis auch dadurch besonders nahe, daß es die Bewaffneten rechts und links von Jesus zeigt. Es fügt dann aber noch die hier fehlende Malchus-Szene hinzu, die schon im Cambridge-Evangeliar vorkommt.

66. Jesus vor Pilatus. Pilatus trägt, wie auch fol. 370, keine Krone. Die Szene kommt unter den vier Darstellungen von Gr. 74 einmal, fol. 159^{v} (zu Lc.), annähernd ähnlich vor, doch fehlt u. a. die Kennzeichnung des ersten Anklägers als Hohepriester (durch das dreieckige Ephod). Vereinfacht (Christus, dem zwei Schergen folgen, vor Pilatus, hinter dem ein Mann mit einem Beil steht), finden wir sie auf derselben Seite wie die vorigen der Handschrift des Institut Catholique[125].
Fol. 369^{v} (Fig. 146).

1. Reihe.

67. Das Verhör des Heilandes (Mat. 27, 11ff.; Mc. 15, 2ff.; Lc. 23, 3ff.; Joh. 18, 33ff.). Außer in den griech. Evangeliaren wie Gr. 74 (mehrfach), gibt es eine Darstellung dieser Szene auf fol. 16 der Apok. von Girona (Fig. 170), die in der Anordnung der unseren nahe steht, aber auch an der eben genannten Stelle der koptischen Handschrift[126].

68. Selbstmord des Judas (Mat. 27, 5). Hier blickt die sehr alte Vorlage wieder ganz deutlich durch. Denn Judas erhängt sich an einem Gabelgalgen, den der Maler aber vielleicht nicht mehr recht verstand und deshalb mit einem Baum verband. So konnte nur jemand illustrieren, der nach dem griechischen Texte las „*ἀπήγξατο*", nicht aber mit der Vulgata „laqueo se suspendit". Die Darstellung ist um so bemerkenswerter, als schon das syrische Rabula-Evangeliar von 586 Judas an einem Stricke (an einem Baume) erhängt zeigt[127], ebenso die späteren griechischen Handschriften Gr. 74 fol. 56^{v} und B. N. gr. 20 fol. 23[128], aber auch die Apok. von Girona fol. 17 (Fig. 172). Der Gabelgalgen, der in der Josua-Rolle und der Wiener Genesis vorkommt, begegnet uns auch in der Kopie der Bibel v. S. Isidoro aus d. J. 1162[129].

2. Reihe.

69. Petrus verleugnet Jesus (Mat. 26, 69ff.). Wegen der beiden V. 69 u. 71 erwähnten Mägde und des Tores (exeunte autem illo ianuam) kann wohl nichts anderes gemeint sein, obwohl das Bild nicht an seiner Stelle ist. Gr. 74 fol. 56 ist ganz verschieden. Die Apok. von Girona hat fol. 16 (Fig. 170) die drei Verleugnungen Petri nebeneinander, jedesmal eine Gruppe von zwei Personen; Copte arabe 1 zeigt Petrus und die Magd und daneben Petrus trauernd neben einer Säule (oder Türe?) sitzend, auf der der Hahn steht, Copte 13 Petrus und die Magd, daneben die Wächter am lodernden Feuer. Unsere Darstellung ist also singulär.

70. Pilatus läßt Jesus geißeln (Mat. 27, 26; Joh. 19, 1). Wie in den anderen, älteren Darstellungen — wir besitzen solche seit dem 10. Jahrhundert — steht Jesus bekleidet an der Geißelsäule. Der Text erwähnt bekanntlich keine Säule. Wenn aber dieser Typus nicht nur im Egbert-Kodex und an S. Zeno in Verona, sondern auch hier im Westen auftritt, so ergibt sich, daß er gemeinsamen Ursprungs ist. Die byzantinische Kunst kennt auch, wie Gr. 74 fol. 205^{v} zeigt, den fast entkleideten, nicht angebundenen Christus.

3. Reihe.

71. Jesus wird mit Dornen gekrönt und verspottet (Mat. 27, 27ff.; Mc. 15, 16ff.; Joh. 19, 2ff.). Abgesehen von der höchst eigenartigen Form der Dornenkrone, die wie ein Stachelnimbus das Haupt Christi umgibt, kommt die Szene Gr. 74 fol. 98^{v} ähnlich vor. Nahe steht S. Angelo in Formis.

---

[125] Der militärische Mantel und die hinter ihm stehenden Diener, sowie die gefesselten Hände Jesu (Mat. 27, 2; Mc. 15, 1) kennzeichnen den Sitzenden als Pilatus, obwohl das der Reihenfolge des biblischen Textes nicht entspricht und gerade die Vorführung Christi vor den Hohenpriester eine ständige Passionsszene seit altchristlicher Zeit ist. Das Matthäus-Evangelium von Gelati hat fol. 72 die Überführung von Kaiphas zu Pilatus und das Verhör vor diesem, das Markus-Evangelium fol. 135^{v} gleichfalls diese Überführung, bei der Jesus einen Strick um den Hals hat. Schon der Codex Rossanensis hat zwei selbständige Szenen: Überführung und Verhör.

[126] In der Apok. von Girona stellen die beiden ersten Figuren der obersten Reihe die Hinführung Jesu zu Kaiphas, die drei folgenden die Mißhandlung Jesu durch Backenstreiche (Mat. 26, 67; Mc. 14, 65) dar, der Sitzende rechts muß deshalb Kaiphas sein.

[127] Garrucci tav. 138[1]. [128] Bordier, p. 101. [129] Oben S. 74.

72. Ecce homo (Joh. 19, 4ff.), eine ganz eigenartige Darstellung[130].

4. Reihe.

73. Kreuzigung. Die Kreuzigung selbst, d. h. die obere Hälfte der Szene, entspricht im ganzen und großen dem byzantinischen Typus. Doch hat sie auch eigenartiges, z. B. Sonne und Mond nicht nur in Halbfigur, sondern mit dem Viergespann von Rossen und Kühen. Auf spanische Vorbilder dagegen weist der Sarg zu Füßen des Kreuzes hin, in dem ein bärtiges Haupt erscheint. Aus ähnlichen Särgen erstehen in der Apok. von Girona (fol. 164) Elias und Henoch. Dieses höchst eigenartige Motiv kommt vor allem aber auf dem Kreuzigungsbilde selbst der Apok. von Girona fol. 16^{v} (Fig. 171)[131] vor, wo in dem durchsichtigen Sarkophage Adam als Mumie liegt, desgleichen in einer spanischen Kupferplatte des 11. Jahrhunderts[132] und ist sonst unbekannt. Das Bild in Girona berührt sich mit unserer Miniatur auch darin, daß die beiden Schächer die Arme nach hinten über den Querbalken gelegt haben und daß ihnen von zwei Henkern die Beine zerschlagen werden. Die Haltung der Schächer, die für Katalonien typisch geworden ist[133], findet sich nun wieder in der Kreuzigungs-Miniatur von B. N. Copte 13, die mit der Rip.B. die weitere Ähnlichkeit hat, daß unten die Juden stehen. Baumstark möchte in ihr die Ableitung eines Kreuzigungsbildes sehen, das Justinian II. in der Ostkuppel der Apostelkirche in Jerusalem in Mosaik anbringen ließ[134]. Soviel ist sicher, daß das Kreuzigungsbild der Rip.B. einerseits mit der alten orientalischen Tradition, mag sie nach Jerusalem oder nur nach Ägypten führen, verbunden ist[135], andererseits unmittelbar im Zusammenhange der spanischen Kunst steht. Denn auch ein etwas jüngeres Kreuzigungsbild im Museum zu Vich[136] zeigt eine durchgehende Ähnlichkeit mit unserer Darstellung des Gekreuzigten und beide berühren sich dabei mit der älteren byzantinischen Form wie sie Gr. 510 fol. 30^{v}[137] enthält, der auch Adam unter dem Kreuze nicht unbekannt geblieben ist[138].

Fol. 370 (Fig. 147).

1. Reihe.

74. Auferstehung. Die Auferstehung ist oben auf dem Grabbau dargestellt, wo zwei Engel den Herrn in der Mitte haben, links und rechts sitzen je zwei Wächter.

75. Die Frauen am Grabe, wohl nach Mc. 16, 1ff. Innen im Grabe das aufgerollte Leichentuch, links vom Eingang ein zweiter Engel. Der Doppelgrabbau ist eines der am häufigsten vorkommenden Motive,

---

[130] Eine Ecce Homo-Szene gibt der mehrfach erwähnte Cod. 48 der Stiftsbibliothek von St. Gallen an. Vielleicht kann man am ehesten B. N. Copte 13 fol. 82 mit unserer Szene vergleichen. Dort steht Christus und neben ihm Barrabas vor Pilatus und die Juden gestikulieren mit hoch erhobenen Händen. Das Urmotiv zeigt die Miniatur des Codex von Rossano an. Haseloff Taf. XII.

[131] Auf dieses Blatt der Apok. v. Girona hat schon Haseloff bei A. Michel I, 2 p. 754 hingewiesen, ferner Grüneisen, p. 327 im Zusammenhang mit der Kreuzigung in S. Maria Antiqua.

[132] Vgl. José Godoy Alcántara, Iconografía de la Cruz y del Crucifijo en España. Museo español de Antiguedades III, p. 76f. u. Lam. IV, 7.

[133] So zeigt sie die berühmte Wallfahrtsgruppe des Santissim Misterie in Sant Joan de les Abadesses bei Ripoll aus dem 12. Jahrhundert.

[134] Ein frühbyzantinisches Kreuzigungsmosaik in koptischer Replik, Oriens Christ. N. S. VI, 1916, S. 271ff. mit Abb. Die Miniatur gehört zu Matthäus und findet sich fol. 83^{v}.

[135] Über Jerusalem als Ausgangspunkt der Kreuzigungsdarstellung unseres Typus und seine Vervollständigung im syrischen Kunstkreise s. J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904, S. 57ff.

[136] Serie B. No. 10. Neben dem Kreuze Sol und Luna, unten der Kopf Adams (12. Jahrhundert).

[137] Omont, pl. XXI.

[138] Auf der Zwölf-Feste-Tafel der Kathedrale von Toledo liegt ein Mann unter dem Kreuze. Die bei Kruzifixen ungewöhnliche, mythologisch genaue Darstellung von Sol im Löwenwagen und Luna im Wagen, den Kühe ziehen, entspricht genau den Bildern von Sol und Luna im Cod. Vat. Lat. Reg. 123, einer im 11. Jahrhundert in Ripoll hergestellten Sammelhandschrift, die mit der Inkorporation von Ripoll an St. Victor in Marseille nach 1071 dorthin gekommen ist und außer der wichtigen Chronik von Ripoll — St. Victor mathematische, physikalische, musikalische und astronomische Schriften enthält. Unter den Himmelsbildern sind die erwähnten von Sol und Luna. Vgl. J. Pijoan, Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana I (Escuela española de arqueologa l'historia en Roma 1, Madrid 1912, Fig. 2 u. 3).

die aus der palästinensischen Quelle nach Byzanz und Mitteleuropa gedrungen sind. Ganz einzigartig ist dagegen, daß die Auferstehung auf das Dach des unteren Bauteiles verlegt wird. Hier wird ein Vorbild umgeformt worden sein, das im Drogosakramentar in der Form vorkommt, daß nur zwei Engel im Oberbau sichtbar werden[139]. Auffallend ist die Verschiedenheit der Kopftracht der vier Frauen. Das Bild des bewachten Grabes und der Frauen am Grabe in der Apok. von Girona fol. 17 (Fig. 172) ist ganz verschieden und wird einer besonderen Tradition entspringen, die auch im Cod. 8 der Kathedrale von Léon fol. 187 (Fig. 156) noch lebt[140].

76. Jesus erscheint den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emaus (Mc. 16, 11; Lc. 24, 13ff.). Dieses Motiv kehrt im Drogosakramentar wieder[141], ebenso im Egbert-Kodex[142] und in S. Angelo in Formis und entstammt altchristlicher Tradition[143].

2. Reihe.

77. Jesus erscheint den Elfen (Lc. 24, 36ff.). An Lc. muß gedacht werden wegen der folgenden Szene.
78. Jesus läßt sich Speise reichen (Lc. 24, 41f.). Die Erscheinung inmitten der Elf entspricht der Darstellung, die Gr. 510 fol. 426^{v}[144] von der Apostel-Aussendung gibt. Gr. 74 fol. 61^{v} ist sie nicht mehr in derselben Form enthalten, wohl jedoch in der flüchtigen Initialzeichnung des Drogosakramentars[145].
79. Jesus erscheint am Ufer des Sees Genesareth. Joh. 21, 1ff.; gleichfalls im Drogosakramentar enthalten. Aus welcher Tradition, zeigt ihr Vorkommen in S. Maria Antiqua unter den Fresken des 8. Jahrhunderts[146] und auf dem Paliotto von Salerno[147].

3. Reihe.

80. Jesus speist nach dem reichen Fischfang mit seinen Jüngern (Joh. 21, 9ff.).
81. Magdalena am leeren Grabe (Joh. 20, 11ff.); Jesus erscheint ihr (Joh. 20, 14ff.)[148].

4. Reihe.

82. Petrus und Johannes am Grabe (Joh. 20, 3ff.), wie die beiden vorhergehenden eine Szene aus der Tradition der altchristlichen Kunst[149].
83. Jesus erscheint dem Thomas und den übrigen Jüngern (Joh. 20, 26ff.). Man könnte auch an Mat. 28, 16ff. denken, wo Jesus den elf Jüngern auf dem Berge erscheint und ihnen den Lehrauftrag gibt, wenn nicht hier, und nur hier die Wundmale deutlich gezeichnet wären. Die Szenenfolge 71—80 entspricht, wie schon Beissel gesehen hat, der Reihenfolge der Evangelien in der Osterwoche. Daher kommt auch das leere Grab wieder nach den Erscheinungen Jesu vor. Doch fehlt, wenn meine Deutung von 83 richtig ist, die Lektion des Freitags und kommt hinzu die des weißen Sonntags. Offenbar

---

[139] Boinet, pl. XC, A; Leitschuh, Gesch. d. karol. Malerei, S. 175.

[140] Dieser ältere Typus, auf den die Grabeskirche in Jerusalem noch nicht eingewirkt hat, erscheint im Rab. Ev. und lebt fort im Matthäus- und Marcus-Evangeliar von Gelati, auch in der koptischen Kunst, da Copte arabe 1 fol. 179 das Grab als einen einfachen würfelförmigen Bau zeigt, auf dem ein Engel sitzt und dem drei Frauen nahen. In Copte 13 fol. 215^{v} ist das offene Grab in einem Hügel; der Engel sitzt auf einem großen Blocke, der vor dem Grabe liegt, und zwei Frauen kommen hinzu. Aber auch Gr. 74 hat nicht die Grabrotunde. Höchst merkwürdig ist die Vierzahl der Frauen in der Rip. B.

[141] Leitschuh, S. 190. [142] Kraus, Taf. LIII.

[143] Mosaik in S. Apollinare Nuovo. Vgl. Wilpert, Mosaiken 903f., der auf Fig. 426—428 die drei Szenen des altchristlichen Silbergefäßes Paschalis I. im Schatze Sancta Sanctorum abbildet, auf dem der Gang nach Emaus, das Brotbrechen und die Verkündigung der beiden an die Apostel, also ein ganzer Zyklus, dargestellt sind.

[144] Omont, pl. LV. [145] Leitschuh, S. 190.

[146] Grüneisen, p. 303f. und Fig. 245. Die Szene kommt in lateinischen Handschriften erst in der ottonischen Zeit vor, so im Egbert-Kodex.

[147] Wilpert, Mosaiken, Fig. 423. Wilpert findet die Szene sogar schon in S. Giovanni in fonte in Neapel (Mosaiken, Taf. 31). Sie kommt auch in wesentlich der gleichen Form wie in der Rip. B. auf fol. 279^{v} von B. N. Copte 13 vor.

[148] Das Grab ist hier ein Sarkophag, also ganz entsprechend fol. 17 der Apok. v. Girona. Die Szene selbst ist nicht selten. Ein Titulus für den Dom zu Mainz belegt sie für die karolingische Wandmalerei. Copte arabe 1 verbindet sie mit dem Besuch der Frauen am Grabe (fol. 179); Copte 13, ebenso die georgischen Evangeliare von Gelati haben sie für sich.

[149] Das zeigt wieder dieselbe Szene auf dem silbernen Behälter Paschalis I. (Abb. bei Wilpert, Fig. 424.)

hat ein Evangeliar als Vorlage gedient. Wir finden daher die Szenen alle auch in Evangeliarien wie Gr. 74. Jedoch ist keine formale Ähnlichkeit vorhanden, abgesehen höchstens von 82[150].

5. Reihe.

84. Christi Himmelfahrt (Lc. 24, 51; Act. Ap. 1, 9ff.). Es ist der alte Typus, den uns schon das mesopotamische Rabula-Evangeliar und die Monzafläschchen zeigen, der dann in der byzantinischen Kunst für immer herrschend geworden ist. Die Mandorla spitzt sich leise zu. Daß diese Tendenz in der katalanischen Kunst vorhanden war, zeigen die Mandorlen der Retabeln[151] im Gegensatz zu den kreisförmigen Glorien im A. T. der Rod. B. und auf der folgenden Seite der Rip. B.[152]. Bemerkenswert ist die Lebhaftigkeit der Gebärden der Apostel. Durch ungemein starke Bewegung fällt das einzige bekannte Beispiel der Himmelfahrt Christi in der altmozarabischen Buchmalerei auf, nämlich fol. 198 des Cod. 8 der Kathedrale von León (Fig. 166).

5. Reihe.

85. Herabkunft des hl. Geistes (Act. Ap. 2, 1ff.). Die Szene wird uns klar durch die byzantinischen Beispiele, die alle denselben Typus haben. Eines der schönsten, wenn auch leider nicht sehr gut erhalten, hat wieder der Pariser Gregorkodex (Gr. 510) fol. 301[153]. Die Apostel sitzen im Halbkreise vor einer sehr reich ausgeführten Wand. Oben in der Mitte erscheint über ihnen ein Thron mit dem Evangelienbuch schwebend und darüber die Taube des Hl. Geistes. Strahlen gehen von ihr aus. Vor der hufeisenförmigen Schranke, hinter der die Apostel sitzen, sind mehrere Männer, durch die Beischrift *ΦΥΛΑΙ ΓΛΟΣΑΙ* als die Vertreter der Völker von verschiedener Sprache gekennzeichnet, die Zeugen des Wunders waren. Spätere griechische Handschriften halten den Typus, wenn auch vereinfacht, bei[154]. Noch verraten die beiden Tuchzipfel oben rechts und links an der Umrahmung eine Vorlage oder Urvorlage, in der die Architektur durch Bögen und Vorhänge angedeutet wurde.

86. Tod Mariens. Es ist die bekannte Darstellung, die Maria auf dem Sterbebette von den Aposteln umgeben zeigt, während Jesus hinter dem Bette steht und ein kleines Kind, Mariens Seele, auf den Armen trägt. Zwei Engel schweben rechts und links herab. Sie ist in der byzantinischen Kunst typisch[155], deshalb auch in die Salzburger Buchmalerei gedrungen, aber auch in Katalonien schon im 11. Jahrhundert bekannt, wie ihr Vorkommen auf einem Altarvorsatz dieses Jahrhunderts im Museum zu Vich beweist[156], mit dem unsere Darstellung auf das genaueste übereinstimmt.

Fol. 370^{v} (Fig. 149).

87. Mariä Himmelfahrt. Für die Szene selbst, die ikonographisch höchst bemerkenswert ist, ist eine genaue Parallele unbekannt[157]. Die kreisrunde, gestreifte Glorie kommt in dieser Form von Engeln ge-

---

[150] B. N. Copte 13 hat fol. 275 die Erscheinung vor Thomas und den Zehn in einem Hause, ebenso Copte arabe 1 fol. 179. In der ottonischen Buchmalerei ist die Erscheinung vor Thomas nicht selten.

[151] Vgl. L'Arquitectura romànica Fig. 754 u. 759.

[152] Über den Zusammenhang der kreisförmigen Mandorla mit der antiken Himmelsvorstellung s. Grüneisen, Sainte Marie Antique, p. 231f. Die kreisrunde Mandorla bei der Himmelfahrt hat z. B. auch fol. 10 von 362 G. zu Etschmiadzin (Macler, pl. XIII, 26).

[153] Omont, pl. XLIV.

[154] Ich verweise z. B. auf B.N. Gr. 541 fol. 85^{v} (Kommentar des Niketas zu Gregor von Nazianz, 12. Jahrhundert, Bordier, p. 186), B. N. Gr. 550 fol. 37 (Bordier, p. 200) und B. N. Coislin gr. 239 fol. 22 (Bordier, p. 209); die beiden letzten sind Handschriften der Reden Gregors von Nazianz.

[155] Vgl. zur ikonographischen Entwicklung Olav Sinding, Mariae Tod und Himmelfahrt, Text und Bilderheft, Christiania 1903. Die drei letzten Szenen bilden regelmäßig die unterste Reihe in den mehrfach erwähnten byzantinischen Tafeln der zwölf Feste. Eben dieser Zusammenstellung und der genauen Ähnlichkeit wegen liegt die Annahme nahe, daß sie nach einer solchen kopiert worden seien. Dann bleibt es freilich rätselhaft, weshalb die auf diesen Tafeln niemals fehlende Anastasis (Christi Höllenfahrt) nicht übernommen worden ist.

[156] Karten-Serie B, No. 1.

[157] Auf der Tutilo-Tafel in St. Gallen (des 9. Jahrhunderts) stehen vier Engel neben der Maria-Orans in dem durch zwei Bäume angedeuteten Paradiese (Abb. bei Kraus, Gesch. d. chr. K. II, 1 Fig. 11). Näher kommt unserer Darstellung die Assumptio des Utrechtpsalters, wo vier Engel Maria begleiten. Zwei Engel tragen über dem Sterbebette Mariens die Halbfigur der Maria-Orans in kreisrunder Glorie, indem sie diese mit einem Tuche zu Füßen des in ovaler Mandorla

tragen (innen ehedem das Monogramm Christi) als Fresko der Eingangswand von Santa Maria de Bohí vor[158]. Der schwerfällige Typus Mariä und auch der des Engels in der unteren Glorie weisen wohl sicher auf eine von den Evangelienszenen verschiedene altspanische Vorlage zurück. Es dürfte das älteste spanische Bild der Himmelfahrt Mariä sein. Den unteren Teil von fol. 370^{v} hat der Maler mit einem sitzenden Engel in kreisrunder Mandorla ausgefüllt. Der Engel hat hier als Symbol des Matthäus, dessen Evangelium auf der folgenden Seite beginnt, seinen Platz. Ob er aber ursprünglich diese Bedeutung gehabt hat, scheint mir fraglich zu sein, da er seinem ganzen Stil nach zu der Mariendarstellung über ihm gehört. Fol. 381^{v} (Fig. 150) ist der Löwe, das Markuszeichen, gleichfalls in einem Kreise, mit dem ein zweiter, die Gestalt des Evangelisten enthaltend, verschlungen ist.

Die Quellen der Evangelien-Illustration.

Das Bild, das diese leider nur allzu flüchtige ikonographische Betrachtung ergibt, ist merkwürdig genug. Überall tun sich Rätsel auf. Auf der einen Seite innigster Zusammenhang mit der Ikonographie des Ostens, vor allem von Byzanz, auf der anderen Seite ganz auffallende ikonographische Unterschiede und bei aller Sucht, möglichst viele Bilder zu bekommen, das Fehlen von so allverbreiteten und eingebürgerten Szenen der byzantinischen Kunst, wie des Abstiegs Christi in die Vorhölle, des byzantinischen Auferstehungsbildes (Anastasis). Hier und da muß der Blick zu frühkoptischen in Stoffen gewirkten Bildern oder zu koptischen Evangeliarien herüberschweifen, die zwar erst dem 12. und 13. Jahrhundert entstammen, aber eine ältere ikonographische Tradition aufweisen, wenn er Parallelen finden will. Mit dem erhaltenen älteren Gute der spanischen Buchmalerei zeigen sich bald Ähnlichkeiten, bald ebenso starke Unähnlichkeiten. Glaubt man, durch originelle Einfälle des Malers sich die Sache erklären zu können, so stößt man gleich wieder auf den Beweis, wie wenig von freier Erfindung bei ihm die Rede sein kann. Können wir eine altspanische Tradition annehmen wie bei den Illustrationen zum A. T.? Es scheint zunächst nicht der Fall zu sein, eben weil die Ähnlichkeiten mit der byzantinischen Kunst in ganz anderem Maße vorhanden sind als beim Alten Testament der Rod. B. und Rip. B. und weil der erhaltene, sehr geringe Bestand an sicher altspanischen Illustrationen zum N. T. meistens stark abweicht. Und doch wird man zu der Annahme fast gedrängt. Zunächst zeigen die neutestamentlichen Bilder der Beatus-Handschriften, daß es eine altspanische Illustration zum N. T. gegeben hat, die viel reicher war, als die vier Bildchen in der Bibel Cod. 6 der Kathedrale von León von 920 (Fig. 155)[159] und die Anfangs-Zierbilder in ihrem mozarabischen Antiphonar Cod. 8 von 1069 (Fig. 156, 165, 166)[160] ahnen lassen. Ferner scheint gerade diese altspanische Illustration zum N. T. reich an eigenartigen, auf Apokryphen zurückgehenden Zügen gewesen zu sein. So gewinnen auch die formalen Ähnlichkeiten mit der mozarabischen Illustrationsweise, auf die wir mehrfach hinweisen mußten, in der Rip. B. wie in den Beda-Homilien, erhöhte Bedeutung. Ob wir es hier freilich mit einer lateinisch-altspanischen Überlieferung zu tun haben,

thronenden Christus halten, im Eangeliar Heinrichs II., Cod. lat. 4452 v. J. 1014 in München (Abbildung bei Sinding, Taf. II). Das Bild auf dem vom Liber pontificalis als Stiftung Paschalis I (817—24) erwähnten Altarantependium für S. Maria Maggiore (habentem storiam qualiter beata dei Genitrix Maria corpore est assumpta) als Himmelfahrts-Darstellung nach Art der Himmelfahrt Christi aufzufassen, was Sinding, S. 34 f. tut, liegt nahe. In spitzer Mandorla tragen die Maria-Orans vier Engel in einer Miniatur eines Missales des 11. Jahrhunderts aus Augsburg im Brit. Mus. (Sinding, S. 55).

[158] Pintures murals, fasc. III Lam. XVII.

[159] Die vier Bilder sind durch Beischriften erläutert: maria cum gabriel, maria cum ihesu, ubi ihesus inluminat cecum, ubi ihesus loquitur cum muliere samaritana, puteus. Ob das zweite Bild wirklich, wie Beissel, Evangelienbücher, S. 144, A. 2 will, die Geburt Jesu darstellt? Jesus erscheint als ein großer Knabe im Gespräch mit Maria. Das vierte Bild zeigt ganz deutlich die oben S. 67 als ägyptische Stilerneuerung besprochene Querschnittsansicht des Wassergefäßes. Die Zweizahl der Personen in den einzelnen Gruppen erinnert an die Zweiergruppen auf fol. 16 der Apok. v. Girona (Fig. 170).

[160] Die Handschrift hat noch mehr derartige Fest-Illustrationen als die drei von mir aufgenommenen und hier abgebildeten.

Fig. 171. Apok. v. Girona fol. 16v

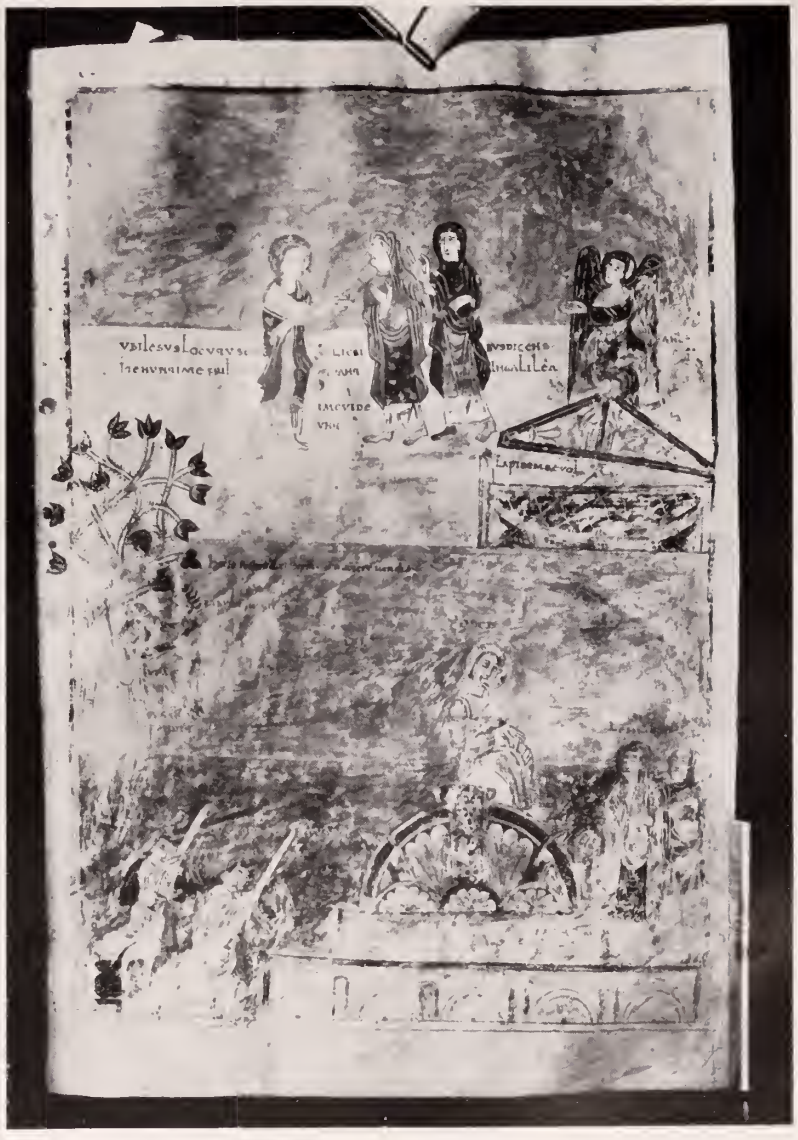


Fig. 172. Apok. v. Girona fol. 17

Fig. 173. Rod.B. IV fol. 103v

Fig. 174. Rivip. 214 fol. 6v

Fig. 175. Rod.B. IV fol. 105v

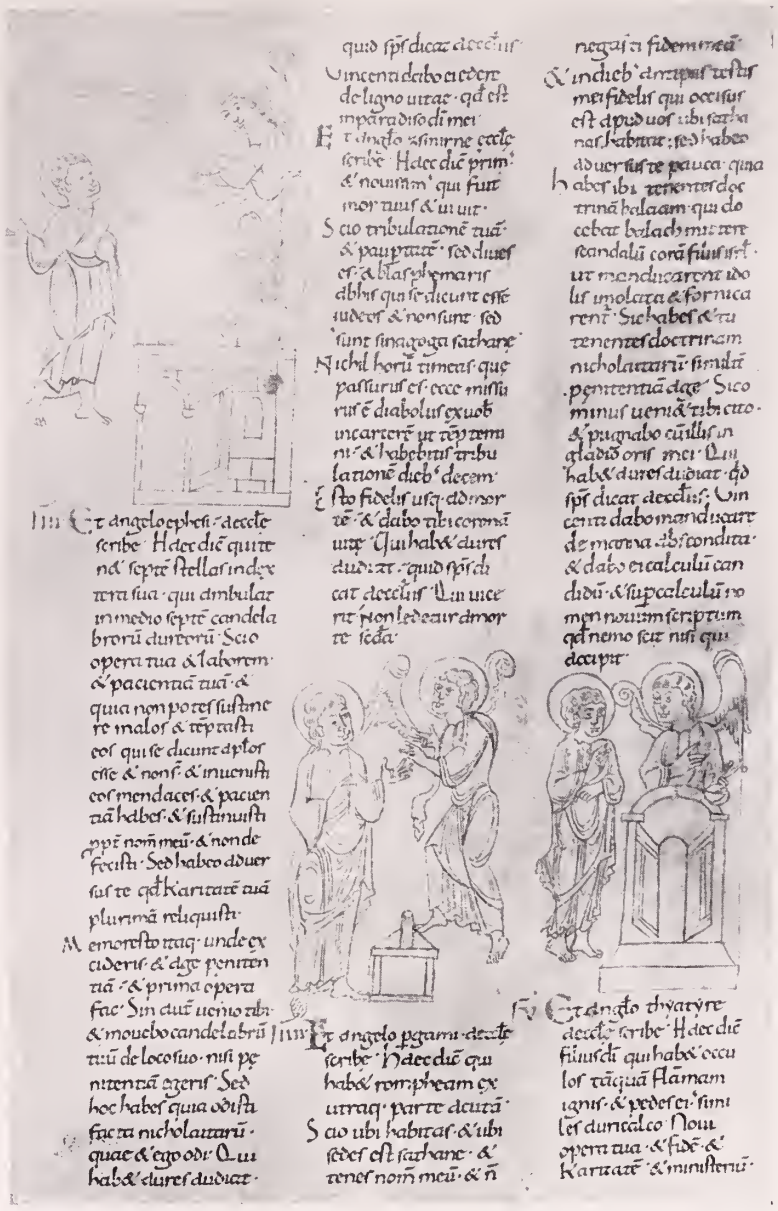


Fig. 176. Rod.B. IV fol. 104

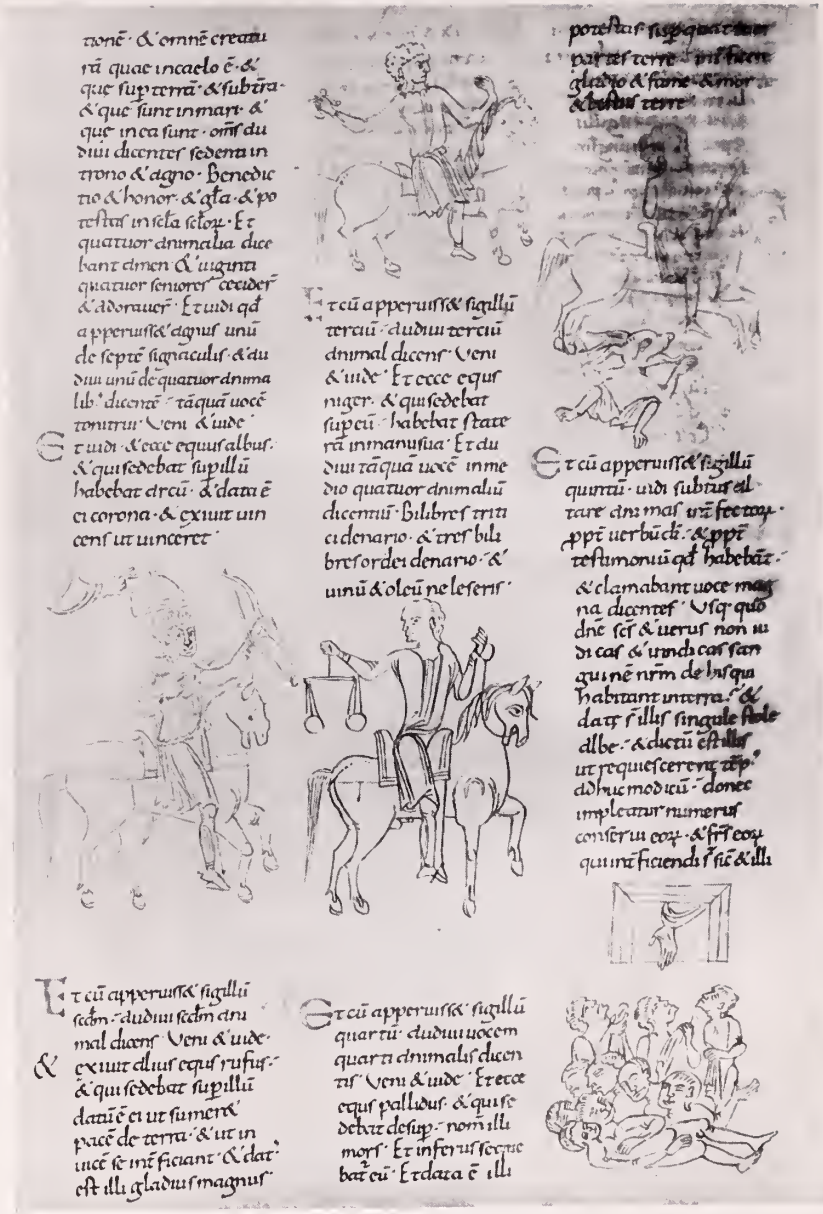


Fig. 177. Rod.B. IV fol. 106

Fig. 178. Rod.B. IV fol. 104v

Fig. 181. Rod.B. IV fol. 107v

links: Fig. 179.
Rod.B. IV
fol. 105

rechts: Fig. 180.
Rod.B. IV
fol. 107

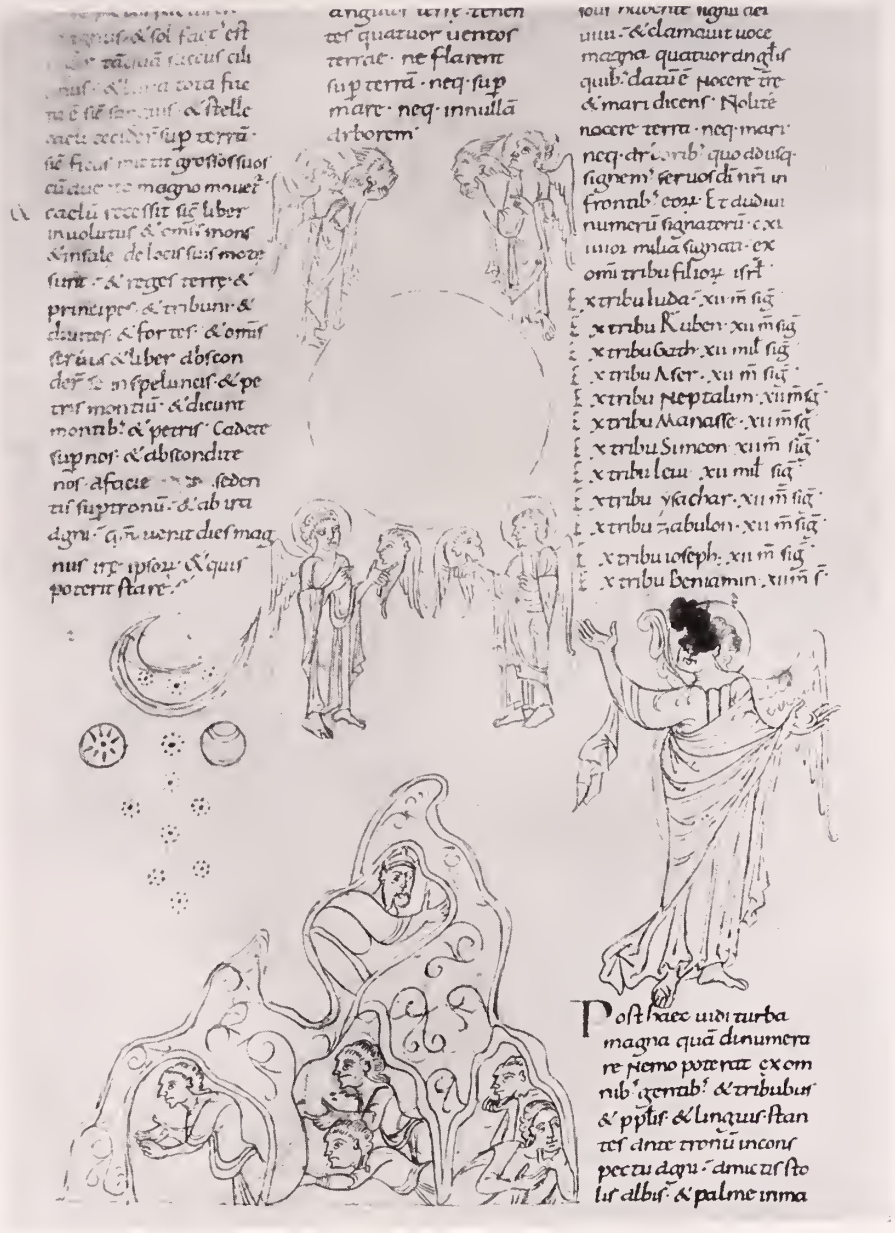


Fig. 183. Apok. v. Girona fol. 131^{v}

links: Fig. 182. Rod. B. IV fol. 106^{v}

Fig. 184. Rod.B. II fol. 90

Fig. 185. Rod.B. II fol. 91

Fig. 186. Rod.B. II fol. 130v

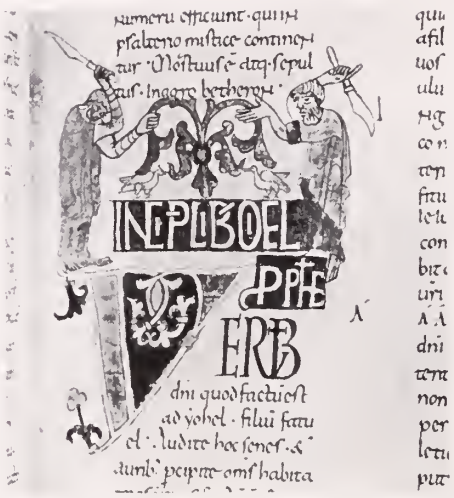


Fig. 187. Rip.B. fol. 238

Fig. 188. Rip.B. fol. 239

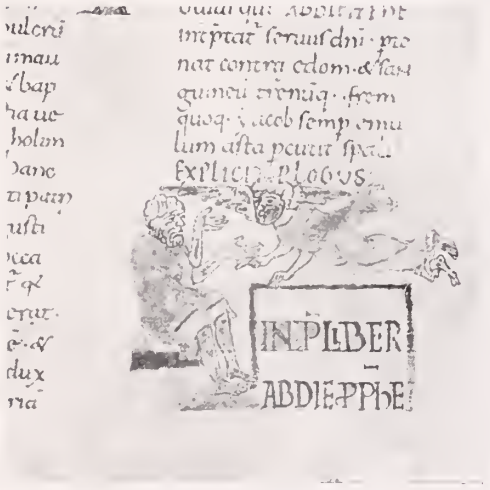


Fig. 189. Rip.B. fol. 241

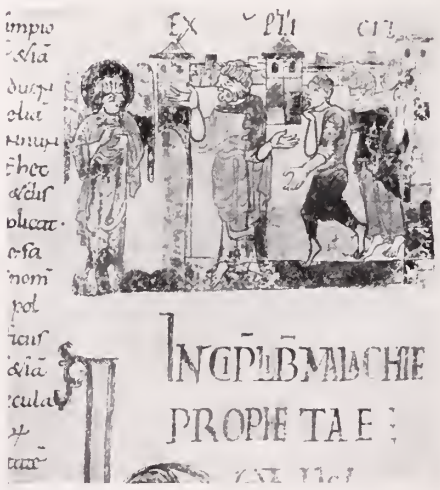


Fig. 190. Rip.B. fol. 252

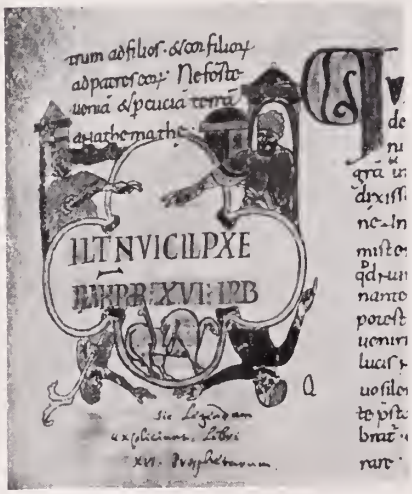


Fig. 191. Rip.B. fol. 253

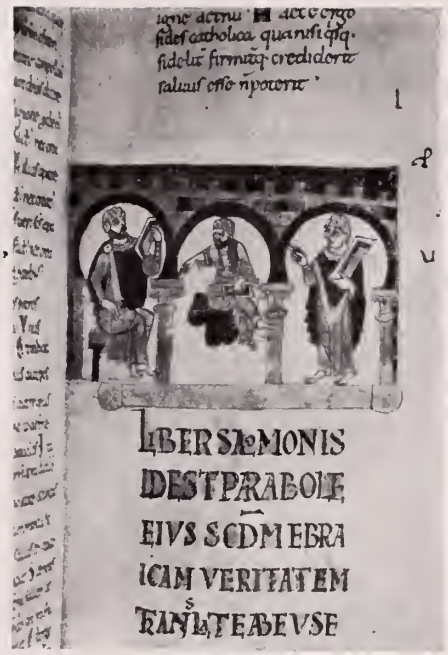


Fig. 192. Rip.B. fol. 282

Fig. 193. Rip.B. fol. 299

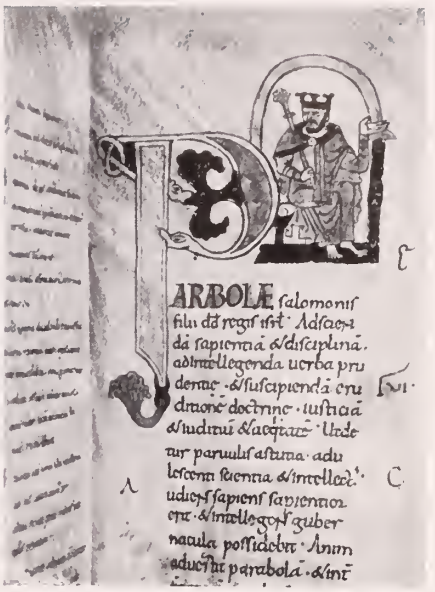


Fig. 194. Rip.B. fol. 283

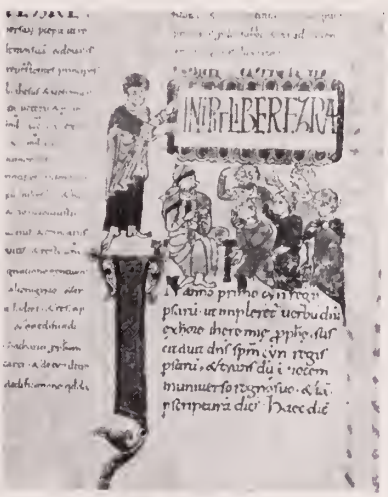


Fig. 195. Rip.B. fol. 312

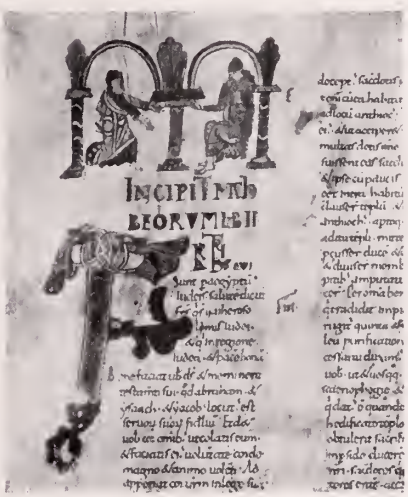


Fig. 196. Rip.B. fol. 352v

Fig. 197. Rod.B. III fol. 1

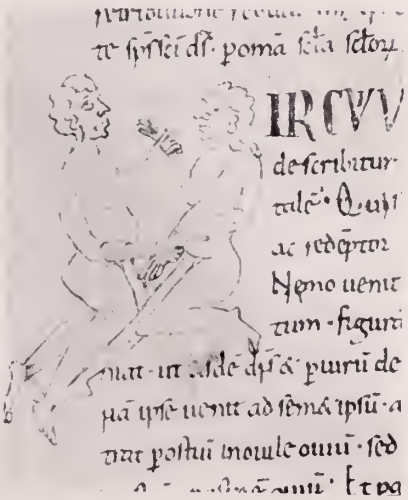


Fig. 198. Rivip. 52 fol. 150

Fig. 199. Vic. I fol. 170

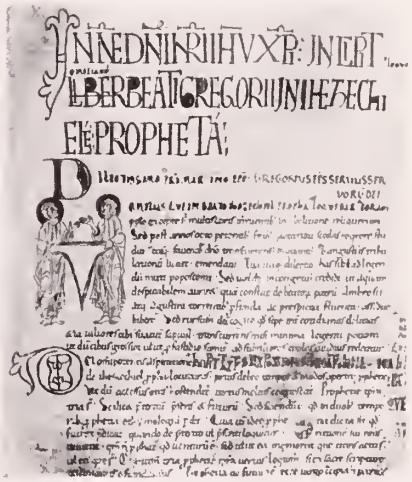


Fig. 200. Rivip. 52 fol. 76

Fig. 201. Rip.B. fol. 138

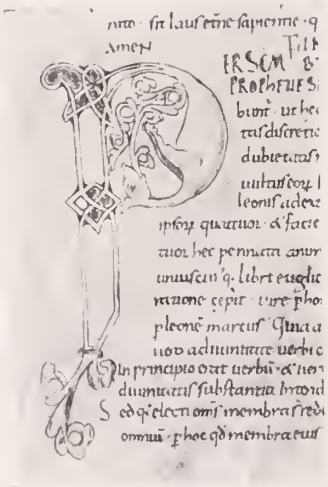


Fig. 202. Rivip. 52 fol. 88

Fig. 203. Rip.B. fol. 139

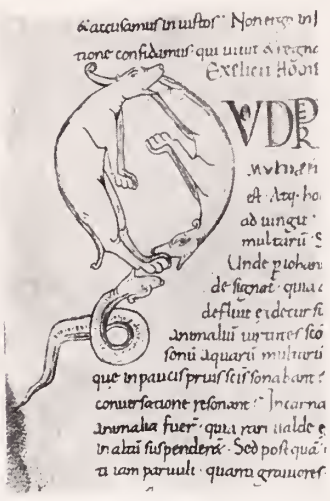


Fig. 204. Rivip. 52 fol. 105v

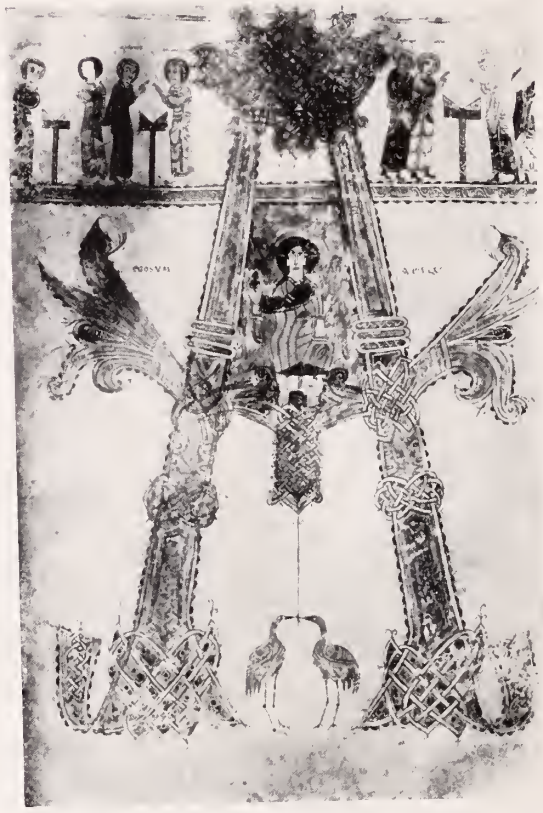


Fig. 205. Apok. v. Girona fol. 19

Fig. 206. Rip.B. fol. 127v

Fig. 207.
Rip.B. fol. 7

Fig. 208. Rip.B. fol. 61

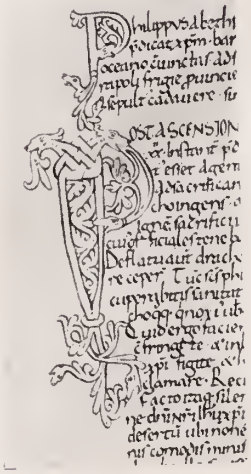


Fig. 209. Rivip. 42 fol. 4v

auf die uns alles beim Alten Testament stieß und die wir gern mit dem lateinischen Nordafrika zusammenbringen möchten? Für einzelne Szenen mag das gelten. Für andere liegt es sicher näher, an byzantinische Quellen zu denken.

Hätte nicht leider der Bilderstreit mit den älteren byzantinischen Handschriften so gründlich aufgeräumt, so könnten wir klarer sehen, ob wir den Import byzantinischer Handschriften nach Katalonien annehmen müssen, oder mit der Nachwirkung der byzantinischen Herrschaft an der Ostküste Spaniens oder auch nur dem indirekten Einflusse über Italien als Erklärungsgrund auskommen. Daß Ripoll dorthin lebhafte Beziehungen hatte, haben wir früher gesehen[161].

Auf die frühbyzantinischen Einwirkungen verweisen uns wohl auch die Ähnlichkeiten mit koptischen, syrischen, armenischen und georgischen Miniaturen. Denn von einigen Fällen abgesehen handelt es sich nicht um solche, die eine unmittelbare Herübernahme hier oder dort möglich erscheinen ließen, sondern um Typen, die eine gemeinsame Quelle der Überlieferung verraten. Insbesondere ist die koptische Buchmalerei des 12. Jahrhunderts schon so stark nationalisiert, und teilweise auch so verroht[162], daß sie als unmittelbares Vorbild nicht in Frage kommt.

Sicheres kann man nach alledem nicht sagen, zumal nicht, ohne die südfranzösischen und oberitalienischen Handschriften geprüft zu haben. Es mußte mir deshalb genug sein, durch Hinweis auf die hier und da vorhandenen Ähnlichkeiten die verschiedenen Möglichkeiten anzudeuten, in der Hoffnung, dadurch die Aufmerksamkeit anderer Forscher zu schärfen. Vielleicht werden die katalanischen Bilder auf die orientalische Bibelillustration noch manches helle Licht werfen und dabei auch selbst auf das Problem hin beleuchtet werden, ob eine orientalische Tradition in ihnen nachwirkt.

Sicher aber ist, daß eine katalanische Tradition hinter ihnen steht. Ihre auffallende formale und teilweise auch inhaltliche Ähnlichkeit mit den Illustrationen der Beda-Homilien von Sant Felix in Girona und mancherlei Berührungen mit den erhaltenen katalanischen Altarvorsätzen und Wandmalereien zeigen, daß die Rip.B. in der alten katalanischen Kunst nicht so isoliert gestanden hat, wie es heute scheint.

Daß aber diese katalanische Eigenart wieder eine altspanische Tradition in sich schließt, darauf scheinen die Beda zugeschriebenen Homilien in Girona hinzuweisen. Von ihren altertümlichen Zügen haben wir zum Beginn dieses Kapitels gesprochen. Hier handelt es sich darum, diejenigen von ihnen schärfer ins Auge zu fassen, die wir in den alttestamentlichen Illustrationen als altspanisch erkannten. Die katalanischen Forscher haben sich bisher immer nur die Frage nach dem nördlichen Einfluß gestellt und dabei nicht gesehen, wie starke Spuren altspanischer Tradition und mozarabischen Stileinflusses sie enthalten. Die Handschrift besitzt noch dreißig Illustrationen, nachdem eine Anzahl herausgeschnitten worden sind, und sollte, wie der freigebliebene Raum bezeugt, noch mehr erhalten. Achtzehn dieser Miniaturen zeigen Jesus lehrend oder mit den Juden in Wechselrede oder diese untereinander redend. Eine dient der Veranschaulichung eines Gleichnisses (vom Säemann); fünf sind Szenen aus dem Leben Jesu und nur sechs Wunderszenen. Die reichliche Einführung von Lehrszenen im Gegensatz zu den Wunderszenen entspricht nicht der abendländisch-mittelalterlichen Art. In Evangelien von so alter, hellenistischer Tradition wie denen von Gelati finden wir auch diese vielen Lehrszenen. Dabei verrät die formale Seite der Darstellung altertümlichere Züge als die neutestamentliche Illustration der Rip. B., obwohl der Beda-Kodex später geschrieben worden ist. Um uns auf die Miniaturen zu beschränken, deren Abbildung wir bringen, so finden wir fol. 19 (Fig. 159) in der Illustration zur Blindenheilung Mat. 20, 29ff. in der Gewandung Christi und der Jünger, besonders der äußersten links Eigentümlichkeiten, die uns an die Rod. B. und den Beatus von Girona erinnern, wie nicht minder die sorgsame, sogar farbig abwechselnde Quaderung und den Kopf des Zuschauers in der Fensteröffnung, Dinge, auf die wir bei dem Ashburnham-Pentateuch aufmerksam wurden. Fol. 22 (Fig. 160) entspricht der lange Gesichtstypus Christi (bei den Tieren der Wüste Mc. 1, 13) mit dem beiderseits lang herabhängenden Haare dem Gott-Christus der Rod. B.

[161] Oben S. 19.

[162] So zeigen die beiden koptischen Handschriften z. B. Christus, Pilatus usw. nach türkischer Art auf einem Divan mit untergeschlagenen Beinen sitzend. Copte arabe 1 ist in der Ausführung fein, Copte 13 sehr roh.

wie fol. 44 (Fig. 161) die Zeichnung des Mahles (vor dem Christus warnt, Luc. 21, 34); fol. 52 (Fig. 162), wo Christus das Gleichnis vom Säemann, wohl nach Lc. 8, 4ff., erklärt, fällt neben der Architektur die Tracht des Mannes unten in der Mitte mit der ganz antiken Pänula und am Gewande Christi der Saum auf, dazu der Christustypus selbst, fol. 63 (Fig. 163) der antike Windgott und Wasserspeier, sowie die Verdoppelung des am Ufer stehenden und über das Wasser den Jüngern sich nahenden Christus (Mc. 6, 47ff.), fol. 78 neben der Gestalt Christi, die Zeichnung des Hügels und die symmetrische Anordnung der Engel, die ihm dienen (Mat. 4, 11), ferner der an die Beatus-Handschriften erinnernde Typus des Teufels, fol. 112 (Fig. 158), die Gruppe der drei neben dem Teiche Bethesda (Jo. 5, 2ff.) stehenden Männer, von der früher schon einmal die Rede war[163]. Fol. 16 (Fig. 157) begegnet uns der Wechsel von Aufsicht und Seitenansicht bei der Stadt der Samaritaner, in die die Jünger geschickt werden (Lc. 9, 51ff.). Vieles noch ließe sich aus den hier nicht abgebildeten Miniaturen anführen, so die Hufeisenbogen der Arkade am Schafteiche fol. 111, die mozarabische Vorlagen deutlich verratende Zeichnung der rohen Miniaturen, die mit fol. 330 von der Hand anderer Schreiber beginnen, nachdem schon fol. 134 (Fig. 164, zu Joh. 8, 21ff.) der Illustrator und wohl auch die Vorlage gewechselt hat. Vielleicht wäre es möglich, bei einem eingehenden Studium der Handschrift, ähnlich wie es Baumstark mit dem Evangeliar von Rossano gelungen ist, mit liturgischen Beweismitteln auch dem Ursprung unserer Miniaturen näher zu kommen. Wie ich sie aus einer Beeinflussung vom französischen Norden oder von Italien her erklären sollte, wüßte ich nicht. Welches aber auch ihr letzter Ursprung sein mag, sie sind sicher hispanisiert gewesen, ehe der katalanische Maler sie nachzeichnete[164].

Dennoch wird man auch mit jüngeren byzantinischen Einflüssen rechnen müssen, die uns vor allem die letzten Bilder von fol. 370 der Rip. B. vermuten ließen. Für diese wird neben Handschriften und Werken der Kleinkunst, die unmittelbar eingeführt worden sein mögen, Italien der Vermittler gewesen sein.

Dabei gilt, wie Fresken und Altarvorsätze ausweisen, daß die gesamte katalanische Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts diesen byzantinischen Einschlag hat, der in den Wandmalereien vielleicht noch stärker hervortritt. Auf der anderen Seite darf ebensowenig vergessen werden, daß auch das Nachleben altspanischer Vorbilder, an die wir mehrfach erinnert wurden, besonders im Kreuzigungsbilde, dem der Himmelfahrt Mariens und der Szene der klugen und törichten Jungfrauen, ihr Analogon in den Altarvorsätzen hat. Ein kräftiges Nachwirken des altspanischen Stils findet man noch in solchen des 12. Jahrhunderts, wie z. B. einem des 12. Jahrhunderts im Museum zu Vich mit Maria und dem Jesuskinde und Szenen aus dem Martyrium der hl. Margarete[165] und einer gemalten Altartafel des Museums zu Barcelona mit dem Leiden Christi, auf dem die Szene der Geißelung einigermaßen an die auf fol. 369^{v} der Rip. B. erinnert[166].

In Verbindung mit den orientalischen Evangeliarien, die wir kennen lernten, zeigen die Beda-Homilien endlich klar, in welcher Weise die neutestamentliche Illustration der Rip. B. äußerlich zusammengesetzt worden ist. Es sind nicht umrahmte, auf besonders getöntem Hintergrund gemalte, in den Text eingeschaltete Felder gewesen nach Art der edel hellenistischen, etwa der Gelati-Evangeliare, sondern kolorierte Zeichnungen ohne Rand, die zwischen zwei Textzeilen eingeschoben wurden, wie es die Beda-Homilien zeigen und wie sie auch im koptischen Evangeliar der Bibliothèque Nationale[167] oder in Gr. 74 enthalten sind. Was in allen diesen Handschriften bei den zugehörigen Evangelien steht, hat der Maler von Ripoll auf einigen Blättern zusammengebracht und, so nehme ich an, aus anderen Quellen dies und jenes hinzugefügt. Daher die ungleichmäßige Größe und die unregelmäßige Form einzelner Bilder. Die Herkunft aus einem Evangeliar, wenigstens für einen Teil der Bilder, verrät ja schon die Reihenfolge am Schlusse. Den Fußstreifen fand er als Abgrenzung wohl schon dort vor, wo Teile einer biblischen Erzählung übereinander wiedergegeben werden mußten, wie fol. 78 der Beda-Homilien zeigt.

[163] Oben S. 109 A. 5.

[164] Die Arbeit von J. Gudiol, Les pintures romàniques del museo de Vich, in der Zeitschrift Forma, Barcelona 1904, in dem nach einer Bemerkung von J. Sacs (p. 288) Gudiol die katalanische Eigenart der Miniaturen betont, war mir leider nicht zugänglich. [165] Karten-Serie C, No. 1. [166] Abgebildet bei Pijoan, Les miniatures de l'octateuch... Fig. 9 u. 10; vgl. p. 488.

[167] Copte arabe 1 hat je sechs Szenen auf einer Seite vereint. Feine Doppellinien teilen das rechteckige Blatt in sechs quadratische Felder.

2. Die Apokalypse[168].

Zur Apokalypse, dem Lieblingsbuch der altspanischen Buchkunst, enthält merkwürdiger Weise die Rip.B. keine und auch die Rod.B. nur eine dürftige Illustration. An dieser haben mehrere Hände, anscheinend wenigstens vier, gearbeitet. Noch überraschender als die geringe Zahl der Miniaturen ist die Tatsache, daß sie von denen der Beatus-Handschriften stark abweichen. Stellen wir sie zunächst zusammen.

1. Fol. 103^{v} (Fig. 173). Johannes erblickt den Menschensohn (Apok. 1, 12ff.). Die Beatus-Handschriften haben meistens eine ganz andere Anordnung des Stoffes, zunächst ein Bild, wo Johannes einen Engel erblickt; dann folgt z. B. in der Apok. von S. Sever, der Apok. von Girona, der von Urgell und der Real Academia das Bild, das wir Fig. 38—41 kennen lernten, ähnlich in der Apok. der Bibl. nac. V—1—1 (fol. 43). Darauf folgt ein neues Bild, wo unterhalb des Thrones Christi die septem candelabra (V. 13) als schalenförmige Lampen hängen und die septem ecclesiae (V. 20) durch sieben Bogen angedeutet werden (Fig. 63). Einen stehenden Christus, der dem knieenden Johannes die Hand aufs Haupt legt, rechts und links vom Haupte je sieben Sterne, erblickt man auf fol. 3 der Apok. des Eskorial & II 5 die ja auch sonst von den anderen Beatus-Handschriften sehr verschieden ist und ganz altertümliche Züge aufweist. Candelabra als Kerzenständer kommen dagegen auf fol. 4^{v} der Apokalypse-Handschrift (nicht Beatus) der Stadtbibliothek von Trier aus karolingischer Zeit vor, von der noch zu reden sein wird. Im ganzen scheint der Zeichner eine Majestas-Darstellung mit apokalyptischen Zügen ausgestattet zu haben. In der karolingischen Buchmalerei finden wir den auf einer Weltkugel thronenden und von einer Iris umgebenen Christus ja oft genug, später auch so, daß wie auf unserem Blatte, die Weltkugel zu einer Art Iris umgewandelt erscheint, wie etwa in der Bibel No. 4 der Stadtbibliothek zu Angers aus Saint Aubin in Angers (10. Jahrhundert)[169]. Auf katalanischem Boden, vielleicht in der Heimat der Rod.B. hat sich ein auch zeichnerisch unserem Christus sehr ähnlicher erhalten auf fol. 6^{v} des Codex Rivipullensis 214 aus dem 12. Jahrhundert (Fig. 170)[170].
2.—4. Fol. 104 (Fig. 172). Botschaft an den Engel von Ephesus (Apok. 2, 1ff.), Smyrna (2, 8ff.) und Pergamum (2, 12ff.).
5.—6. Fol. 104v (Fig. 174). Botschaft an den Engel von Thyatira (Apok. 2, 18ff.) und den von Sardes (Apok. 3, 1ff.).
7.—8. Fol. 105 (Fig. 175). Botschaft an den Engel von Philadelphia (Apok. 3, 7ff.) und den von Laodicea (3, 14ff.)[171].

Die Botschaftsbilder weichen sämtlich wieder von denen der Beatus-Handschriften ab. Diese haben entweder den Engel in einem Tore stehen oder dazu noch auf einem besonderen Blatte einen verhältnismäßig großen Kirchenbau, den vor allem der Maler der Apok. von Girona mit entzückender Phantasie auszustatten gewußt hat. Eine Andeutung der Kirchen in so vereinfachter Form und verkleinertem Maßstabe wie unsere Miniaturen, hat keine Beatus-Handschrift. Dagegen haben diese symbolischen Bauten ihr getreues Analogon in den Städtebildern, auf den Fragmenten der um 400 in Ägypten auf Papyrus geschriebenen Weltchronik, die Strzygowski und Bauer veröffentlicht haben[172]. Da ist nun aber wieder beachtenswert, daß wenn auch nicht so einfach andeutende aber doch ganz kleine Kirchenbauten in den drei untereinander verwandten illustrierten Apokalypse-Handschriften des 9. Jahrhunderts vorkommen, der Trierer, die soeben erwähnt wurde,

---

[168] Im Hinblick auf eine vom Verfasser geplante besondere Bearbeitung der Apokalypse-Handschriften wird hier von einer vergleichenden Besprechung der Darstellungen im einzelnen abgesehen.

[169] Boinet, CLII B. [170] S. oben S. 9 und 26.

[171] Leider ist durch verkehrtes Abdecken bei der Anfertigung der Klisches die Schrift in Fig. 178, 179 u. 181 ganz verschwunden. Man wolle sich diese Seiten nach Art von fol. 104 (Fig. 176) vorstellen.

[172] S. oben S. 31 A. 40.

der von Cambray und der von Valenciennes[173]. Die der Trierer Stadtbibliothek (No. 31) und die der Stadtbibliothek von Cambray (No. 386) sind förmliche Duplikate, die der Stadtbibliothek von Valenciennes (No. 99) steht ihnen anscheinend nahe. Eine eingehendere Bearbeitung hat bisher noch keine erfahren. Sie ist wie überhaupt die Untersuchung der Apokalypse-Illustration seit langem auf der Wunschliste der Wissenschaft. Sowohl in Trier wie in Cambray sind große Teile des Textes ausradiert und durch einen neuen Text ersetzt worden, ein Zeichen, daß die Handschriften einen älteren, von der Vulgata stark abweichenden Text besaßen. Vermutlich wird es doch noch möglich sein, den älteren Text zu bestimmen, und es scheint mir schon heute mehr als wahrscheinlich, daß er sich als spanisch herausstellen wird. Die Beziehungen der Illustrationen zu denen der Rod.B. (wir werden noch weitere antreffen) und zu den eigenartigen des Beatus des Eskorial, mit denen wieder eine Anzahl im Beatus der Real Academia verwandt sind, legen es nahe. Die Bamberger Apokalypse, die Wölfflin veröffentlicht hat mit dem Bedauern, über ihre ikonographische Genesis gar nichts sagen zu können[174], wird dann vermutlich auch nicht mehr in dem Grade wie bisher ein kunsthistorisches Rätsel sein.

9. Fol. 105^{v} (Fig. 175). Die große Gottesvision (Apok. 4, 2ff.). Alle Einzelheiten werden geschildert: der Thronende, auf seinem Buche die sieben Siegel, die Iris, die sieben Lampen, die vier Lebenden mit je sechs Flügeln, offenbar nicht als Evangelistensymbole gedacht, je fünf Älteste rechts und links, unter den Lampen vier Kronen (V. 10). unter diesen das Lamm mit sieben Hörnern und sieben Augen (5, 6), zwischen seinen Beinen das aufgeschlagene Buch (5, 8). Neben dem Lamme fallen die Ältesten nieder, die phialas aureas plenas odoramentorum in der einen, die citharas in der anderen Hand (5, 8). Unter dem Lamme sind die vier Lebenden nochmals als anbetend (5, 8) dargestellt. Oben links erscheint der rufende Engel (5, 2), unter ihm der Seher selbst. Wieder ist die Abweichung von den Beatus-Bildern vollständig, nicht minder von den karolingischen entsprechenden Darstellungen, wie in der Bibel von S. Paul[175]. Einzelnes führt auch formal aus dem Kreise der Beatus-Handschriften heraus, wie die spitz-ovale Mandorla Christi, die Flaschen oder flaschenförmigen Krüge in der Hand der Ältesten und die dreispitzigen Kronen auf ihrem Haupte. Anders dagegen wie die Musik-Instrumente in der Hand der Ältesten, das Lamm mit dem Kreuze, der Engel mit dem unvollständigen, spiralförmig schließenden zweiten Flügel entspricht ebenso den Beatus-Handschriften wie etwa den katalanischen Fresken von Sant Martí de Fenollar[176]. Es scheint fast eine Komposition des Zeichners oder eines Vorgängers für ein Wand-Monumentalbild in einer Kirche vorzuliegen.

10—13. Fol. 106 (Fig. 177). Der Mann auf dem weißen Pferde (Apok. 6, 2), genau in den Text zwischen V. 2 und V. 3 eingeschoben, der Mann auf dem roten Pferde (V. 4), der auf dem schwarzen (V. 5) und der auf dem fahlen Pferde (V. 8), neben ihm der Infernus (et infernus sequebatur eum).

Die vier Reiter sind in den Beatus-Handschriften, zu einem Bilde vereinigt, im einzelnen denen unseres Blattes durchaus ähnlich. Auch der Infernus kommt ganz in derselben Gestalt vor. Die Trierer und Cambrayer Apokalypse vereinigen die vier Reiter gleichfalls auf einer Seite.

14. Die animae interfectorum subtus altare (V. 9), die am Ende der dritten Kolumne noch Platz gefunden haben, sind wieder ganz verschieden von denen der Beatus-Handschriften. Die meisten stellen die Seelen als Tauben dar (Fig. 46); die Apok. der Real Academia hat, wie wir sahen, aufrecht stehende

---

[173] Eine Beschreibung der Trierer Handschrift findet sich bei Frimmel (oben S. 64[13]), S. 16ff.; vgl. ferner bei M. Keuffer, Beschreibendes Verzeichnis der Handschriften der Stadtbibliothek zu Trier I, Bibeltexte und Kommentare, Trier 1888, S. 34f. Einige Blätter aus den drei Handschriften publiziert Boinet, pl. CLIII—CLIX. Die Stadtbibliothek zu Trier besitzt eine größere Anzahl von Photographien der Cambrayer Handschrift. Der Direktor, Prof. Kentenich hatte die große Güte, sie mir längere Zeit zur Verfügung zu stellen. Keuffer datiert die Hs. auf Mitte des 8. Jahrh.

[174] H. Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse[2], München 1921.

[175] Boinet, CVIII B. Auf demselben Blatte die kleinen aber sorgsam ausgeführten ecclesiae.

[176] Pintures murals, fasc. II. Lam. VI.

nackte Menschen (Fig. 65). Diesem Typus entspricht die Form der Trierer Apokalypse. Hier verteilen vier Engel die Kleider. Die manus Dei der Rod. B. ist, eben weil sie sonst nicht mehr vorkommt, als Zeichen einer sehr altertümlichen Vorlage zu werten.

15. Fol. 106^{v} (Fig. 182). In der Mitte und unten sehen wir die Erschütterung des Himmels (Apok. 6, 12ff.), den eingerollten Himmel (V. 14), unter ihm Sonne und Mond (V. 12) und acht fallende Sterne (V. 13). In der Mitte unten verstecken sich sechs Personen, unter ihnen ein König, in den Klüften eines Berges (V. 15. 17). Das Verstecken in den Berghöhlen ist die einzige Szene, die der entsprechenden der Beatus Handschriften ganz nahe kommt. Dagegen ist der eingerollte Himmel und die Form der Sterne anders (Fig. 183).
16. Oben und rechts sehen wir die vier Engel an den vier Enden der als Kreis gezeichneten Erde, die die vier Winde anhalten sollen, und den einen, der mit dem Zeichen Gottes die Gerechten versehen wird (Apok. 7, 1ff.). Hier ist die Abweichung von den Beatus-Handschriften mit ihrer ganz anderen Anordnung ebenso auffällig wie die Ähnlichkeit mit der Trierer Apokalypse. Dort halten fol. 21 vier Engel die vier Winde als geflügelte Köpfe in Kelchen.
17. Fol. 107 (Fig. 180). Die sieben Engel mit der Posaune neben dem Throne Gottes (Apok. 8, 2). Die rohe Vorlage des schematisierten Flächenstils schaut hier deutlich durch. Der Zeichner hatte eine von jenen Zeichnungen vor sich, wie wir sie im älteren Teile des Beatus der Real Academia oder dem des Eskorial finden und war nicht imstande, sie umzuzeichnen. Die Flügel der Engel und die tubae sind dafür neben allem anderen gleich charakteristisch. Nur die spitze Mandorla dürfte seine Zutat sein. Deshalb paßte sie auch nicht, so daß die Füße Christi keinen Platz in ihr hatten[177].

18—20. Fol. 107^{v} (Fig. 181). Der Engel mit dem Rauchfaß (Apok. 8, 3—5). Der erste von denen mit der Posaune (V. 7) und der dritte mit der Posaune, bei dessen Blasen der Stern vom Himmel fällt (V. 10). Man sieht, wie schwer dem Künstler das Nachzeichnen wurde. Der Vergleich führt wieder außer zur Trierer Apokalypse zu den beiden des primitiven Typus in Spanien, im Eskorial und in der Real Academia. Auch der Nimbus aus Punkten findet sich im Beatus des Eskorial bei diesen Engeln.

Aus dem ganzen ergibt sich: Der Zeichner der Rod. B. hatte keine Beatus-Handschrift vor sich, sondern einen bloßen Apokalypse-Text. Dieser war illustriert in jener einfachen Form, wie sie in einigen spanischen Beatus-Handschriften, vor allem aber in den drei erhaltenen illustrierten Apokalypsen des 9. Jahrhunderts lebt. Diesen steht seine Arbeit ganz überraschend nahe, besonders der Trierer und ihrer Schwester, der Cambrayer. Wo ihn ihre Bilder nicht befriedigten, besonders in den Gottesvisionen, für die ihr primitiver Stil der Anschauung und den Kunstvorstellungen seiner Zeit ganz und gar nicht mehr entsprach, suchte er sich aus anderen Quellen, z. T. wohl auch durch eigene Versuche zu helfen. Das Ergebnis ist eine Bestätigung der Anschauungen, zu denen uns der Vergleich der Beatus-Handschriften geführt hat, und paßt ganz zu dem Bilde der altspanischen Buchkunst, das aus allem vorhergehenden immer deutlicher uns entgegengetreten ist.

3. Evangelisten- und Apostelbilder.

Sehr merkwürdig ist das Zurücktreten der Evangelistenbilder. Die Rod. B. enthält meines Wissens gar keine und in der Rip. B. sind sie fast mehr Dekoration als selbständige Bilder. Das Matthäussymbol auf fol. 370^{v} (Fig. 149) erwähnten wir bereits, wie auch das Markussymbol und das Bild des Evangelisten selbst auf fol. 381^{v} (Fig. 150). In den karolingischen oder ottonischen Bibeln wäre eine so untergeordnete Rolle der Evangelistenbilder nicht möglich gewesen. Die byzantinische und überhaupt die ältere orientalische Kunst kannte nur das Evangelisten-Autorenbild ohne Symbol. Die Symbole sind vom

[177] Vgl. über dieselben sieben Engel in der Turiner Beatus-Handschrift die oben S. 64*[18] erwähnten Angaben von Beissel.

abendländischen Genius den Evangelisten beigesellt worden[178]. Ein Autorenbild aber ihren Evangelien voranzustellen, dazu hatten die Illustratoren der Rod. B. und Rip. B. in ihrem Drange zu erzählen, keine Lust[179]. Aus der altspanischen Tradition konnten sie dagegen die Symbole entnehmen, wie die Bibel von S. Isidoro beweist. Der Löwe auf fol. 381^{v} paßt auch zu ihr, ebenso wie der verschlungene Doppelkreis, der ihn und den Evangelisten einschließt.

Auf fol. 8^{v} des 4. Bandes der Rod. B. (Fig. 151), finden sich drei Apostelbilder, Petrus, Andreas und Philippus. Auf den ersten Blick verraten sie sich als Nachzeichnungen nach mozarabischen Autorenbildern. Auch die phantastischen Bögen entsprechen durchaus den Kanonbögen, wie sie etwa in der Bibel von S. Isidoro und sonst sich finden. Der Verlust jedes architektonischen Gefühls ist für diese phantasiereichen Arkaden kennzeichnend. Eine lehrreiche Parallele hat z. B. auch Cod. Vic. LXXXIX fol. 148^{v} (Fig. 152).

4. Ornamentik der Initialen und Kanonbögen.

Wie schon früher bemerkt wurde, soll die Initialornamentik nicht besonderer Gegenstand dieser Studie sein[180]. Ihr kommt es auf den Bilderschatz an. Nur eine kurze Bemerkung ist angebracht. Als von der Initialornamentik als Mittel zur Bestimmung von Ursprungszeit und Heimat der katalanischen Bibeln die Rede war[181], konnte darauf hingewiesen werden, daß sie im wesentlichen durchaus katalanisch sei und mit einer Reihe erhaltener Handschriften des 10.—11. Jahrhunderts aus Ripoll und Vich die allerengste Verwandtschaft habe. Hier sei auf das altspanisch-orientalische Element der Initialornamentik noch besonders aufmerksam gemacht. Ein A wie das auf fol. 139 der Rip. B. (Fig. 203) ist nur aus der mozarabischen Kunst und deren persischem Einschlag zu verstehen. Man mag das Anfangs-A der Beatus-Handschriften, etwa auf fol. 19 der Apok. von Girona (Fig. 205), damit vergleichen. Dasselbe gilt für das T auf fol. 138 (Fig. 201). Die Auflösung der Gelenke der Buchstaben durch Flechtwerk und die Füllung der Schäfte auch wieder durch Flechtwerk, aber in anderer Färbung, wie das T sie zeigt, ist gleichfalls für die altspanische Buchmalerei typisch. Prachthandschriften wie die B. v. S. Isidoro, die Beatus-Handschriften und der Codex Vigilanus oder der Codex Aemilianus des Eskorial sind voll der schönsten Beispiele. Viel seltener ist in diesen Handschriften das mit dem Flechtwerk verbundene Blattmotiv, wie etwa das P auf fol. 127^{v} der Rip. B. (Fig. 206), oder das H auf fol. 61 (Fig. 208), oder auch das F auf fol. 352^{v} (Fig. 196) es zeigt, wenn auch so glänzende Beispiele wie das die ganze Länge einer Seite einnehmende I auf fol. 14^{v} der B. v. Isidoro das Blattwerk haben. Doch ist es dort jenes scharf geschnittene der Lotosblume ähnliche Gebilde, das in schwachen Ansätzen auch z. B. das V auf fol. 327 der B. v. S. Isidoro (Fig. 54) zeigt. Das gelappte, akanthusartige Blatt scheint mir dagegen nördliche Einflüsse zu verraten. Unsere Bibeln haben es aber noch nicht so weit ausgebildet, wie etwa im P auf fol. 4^{v} des Cod. Rivip. 42 (Fig. 209) des Archivs der Krone Aragonien, einer Sammelhandschrift des 11. Jahrhunderts. In dem I auf fol. 7 der Rip. B. (Fig. 207) scheinen sich gleichfalls altspanische Traditionen mit nördlichen Einflüssen zu mischen[182]. Auch die teilweise Ausfüllung der Buchstaben mit Farbe (vgl. Fig. 188, 194, 208) kommt ganz so in der B. v. San Isidoro vor.

[178] O. Wulff hat in seinem Werke: Cherubim, Throne und Seraphim, Ikonographie der ersten Engelshierarchie in der christlichen Kunst, Altenburg 1814, die Auffassung vertreten, daß die Evangelistensymbole eine Schöpfung der orientalischen Kunst seien und daß der Tetramorph eine Zusammenziehung von ihnen sei. Ich glaube, daß im Gegenteil der Tetramorph, das vierköpfige ezechielische Wesen, das Gottes Thron trägt, die erste und orientalische Schöpfung ist und daß im Einklang mit der Theologie des Abendlandes hier auch zuerst den vier „Lebenden" die Deutung als Evangelistensymbole beigelegt wurde. Vgl. Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst, S. 165ff.

[179] An sich war das Autorenbild der altspanischen Kunst durchaus nicht fremd. Wir erwähnten es schon oben S. 73 bei der B. v. S. Isidoro. Gewöhnlich ist es eine Randzeichnung. Aber auch in anderer Form, unter einer Arkade der dergl., kommt es vor. Die Prachthandschriften des Codex Vigilanus und Aemilianus im Eskorial sind reich an ähnlichen Figuren. So erklären sich die Apostelbilder.

[180] S. oben S. 7. [181] S. 54.

[182] Man beachte hier auch wieder den Christustypus und die Gewandbehandlung.

Aus der mozarabischen Überlieferung erklärt sich auch die Vorliebe für Anfangs- und Schlußvignetten. Die mozarabische Kunst teilt sie mit der byzantinischen Kunst. In manchen dieser Vignetten blickt die mozarabische Vorlage deutlich durch, z. B. im Hufeisenbogen und der Tracht der Männer auf fol. 352^{v} (Fig. 196), den Mönchsmützen und dem Christustypus auf fol. 299 (Fig. 193), dem Hufeisenbogen verbunden mit dem Plattenbelag der Architektur auf fol. 282 (Fig. 192), der Gewandzeichnung auf fol. 253 (Fig. 191) und besonders der Vignette fol. 159^{v} (Fig. 85) der Rip. B.

In der Rod. B. ist in den Initialen das mozarabische Element schwächer als in der Rip. B. Das entspricht der größeren künstlerischen Selbständigkeit, die im ganzen die Illustration dieser Bibel auszeichnet.

Aus derselben Quelle versteht man auch die Kanonbögen, besonders der Rod. B., von denen fol. 6^{v}, 7, 7^{v} und 8 (Fig. 138—141) einen Begriff geben, wie auch der Rip. B., von der fol. 364 und 366 (Fig. 136 u. 137.) wenigstens einige Beispiele darstellen. Das merkwürdige Plättchenmuster findet sich ebenso in der Apok. von S. Sever[183]. Man beachte die ganz unorganischen Basen und die Liebhaberei für Menschenköpfe und menschliche Figuren an den Ansätzen der Bögen. An diese Eigentümlichkeit wird man erinnert, wenn man die katalanischen Kreuzgänge durchwandert und das phantasiereiche Spiel ihrer Säulen, Kapitäle und Arkaden verfolgt, am stärksten in Ripoll, der Heimat der Bibel. Dort kommen in dem Kreuzgang des 12. Jahrhunderts an den Ansatzstellen der Bögen Köpfe in ähnlicher Weise vor.

Aber auch Formen wie auf fol. 7 vom Bd. IV der Rod. B. (Fig. 139) haben in Kreuzgängen, und zwar diese merkwürdiger Weise gerade in dem von Sant Pere de Roda, auffallend ähnliche Parallelen[184]. Im übrigen ist aber die Vorliebe für die Auflösung der Ansatzstellen bei den Kanonbögen, diese Verneinung der Architektur, echt altspanisch und auch die Auflösung des Bogens selbst durch Blätter, wie auf fol. 364 der Rip. B. (Fig. 136) hat gerade in spanischen Handschriften, etwa in den Kanonbögen der B. von S. Isidoro ebenso ihre Vorbilder, wie die blumenförmige Behandlung der Basen (vgl. etwa Fig. 137), und wie die Füllung der Bögen von Rod. B. IV fol. 7 (Fig. 139) und die Hinzufügung der leichten Ranken u. a. mehr ganz der Behandlung der Bögen etwa im Codex Aemilianus entspricht.

So bestätigt die Ornamentik den Sammelcharakter der Bibeln, den wir im Bilderschatze erkannt hatten. Auf die weiter zurückliegenden Fragen nach dem Charakter der altspanischen Miniatur-Ornamentik und ihren auffallenden Ähnlichkeiten mit der in merowingischen, irischen, angelsächsischen und auch einem Teile der karolingischen Handschriften gibt sie weniger eine Antwort[185]. Wenn man aber von der Ornamentik der mozarabischen Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts Rückschlüsse auf ihre Vorstufen machen darf und von dort aus die Fragen neu prüft, so wird man, wie ich glaube, auch bezüglich der Bedeutung und des Einflusses der altspanischen Ornamentik zu neuen, wichtigen Erkenntnissen kommen[186].

---

[183] Fol. 69^{v}, an der Arkade, unter der Johannes und der Engel von Thyatira stehen.

[184] L'Arquitectura romànica, Fig. 995 u. 996.

[185] Die Bibel Cod. 6 v. J. 920 der Kathedrale von León hat Evangelistensymbole in einer ganz an keltische Handschriften erinnernden Art, z. B. fol. 202 (vgl. oben fol. 201^{v} untere Fig. 155), das Matthäus-Symbol, abgeb. bei Gómez-Moreno, Lam. CXXVIII. Die Fisch- und Vogel-Initialen haben sich in Spanien bis z. Ende des 10. Jahrhunderts erhalten.

[186] Zu der S. 114 A. 41 erwähnten Darstellung der Verfolgung der hl. Familie durch Herodes in der Apok. v. Girona u. Turin nach bisher noch unbekannten apokryphen Quellen erfahre ich noch während der Korrektur von meinem Kollegen Prof. Goussen, daß die äthiopische Tradition die Herodesverfolgung kennt, freilich ohne die in den genannten Hss. vorkommenden Einzelheiten (vgl. A. Grohmann, Äthiopische Marienhymnen, Leipzig 1919, S. 274f.) und daß es eine koptische Überlieferung gebe, nach der Herodes die Flüchtlinge bei dem jetzigen Kloster Saidanaja im Libanon eingeholt habe. Die byzantinische Überlieferung hat, soweit ich feststellen konnte, die Herodesverfolgung nicht bewahrt. Doch besagt das, worauf mich mein Kollege Geh. Rat Prof. A. Ehrhard aufmerksam macht, nicht, daß sie sie nie gekannt hat, da man in Byzanz systematisch eine große Zahl von apokryphen Legenden ausgemerzt hat. Auf jeden Fall bestätigen diese Feststellungen unser Ergebnis, daß wir in den Beatus-Handschriften und der altspanischen Bibelillustration überhaupt auf einen vormaurischen, aus hellenistischen, besonders wohl nordafrikanischen Quellen gespeisten Strom stoßen.

Schlusswort.

Zusammenfassung der Ergebnisse.

Wir können die Ergebnisse in zwei Gruppen zusammenfassen, wenn wir auf das inhaltliche und auf das formale Problem unser Auge richten, oder in vier Gruppen, wenn wir die räumlichen Kreise ziehen, innerhalb deren wir Ausschau hielten. Diese Kreise umschließen die Bibeln als Einzelwerke für sich, als Zeugen der katalanischen, als Zeugen der altspanischen Buchmalerei und als Zeugen des großen Gesamtvorganges, in dem die altchristliche Kunst der Mittelmeerländer sich auslebte, teils absterbend, teils sich umwandelnd zu den neuen Formen des Mittelalters. Wir wählen diesen letzten Weg und schenken dabei den beiden Seiten des Problems, der formalen und inhaltlichen, im Vorübergehen unsere Aufmerksamkeit.

1. Die katalanischen Bibeln als Einzelwerke.

Wir haben in den Bibeln zwei Erzeugnisse des klösterlichen Kunstfleißes kennen gelernt, die rein für sich genommen alles Interesse verdienen. Es sind unter allen erhaltenen abend- und morgenländischen Bibeln des frühen Mittelalters die am vollständigsten illustrierten, die wir besitzen. Eine Menge von Darstellungen ist uns in ihnen erhalten geblieben, die sonst nirgendwo mehr bestehen. Schon dadurch sind sie von größtem, ikonographischem Werte. Ganz einzigartig ist ferner an ihnen, daß das ganze Material, das zu ihrem Schmucke verwandt worden ist, zwar angearbeitet, aber nicht eigentlich umgearbeitet vor unseren Augen liegt. So tritt die Eigenart der verschiedenen Vorbilder, der altspanischen nach der Art des Ash. P., der frühbyzantinischen, der mozarabischen und der mozarabisch-nordspanischen, auch in den Kopien noch deutlich hervor. Die Kunstgeschichte kennt keine anderen Handschriften, die sich nach dieser Richtung hin mit den beiden katalanischen Bibeln vergleichen ließen. Wir sehen gleichsam hinein in das Skriptorium des Klosters, wo nicht ein Illuminator, sondern eine ganze Anzahl von ihnen, Jahre lang bemüht sind, den sorgsam geschriebenen Riesenband der Hl. Schrift nun auch reich mit Bildern auszustatten. Noch hat man keine eigene Tradition, alles ist noch im Werden. Aber um so größer ist das Verlangen, recht viel Material zu beschaffen, damit der Wissensdrang und die Phantasie befriedigt werden. Aus Handschriften der verschiedensten Art, welcher immer man habhaft werden konnte, werden die Bilder nachgezeichnet. Der eine Zeichner ist herzlich ungeschickt, der andere hat von Natur ein gutes Auge und eine sichere Hand, fast alle haben kühnen Wagemut. Noch besteht kein fester Kanon dessen, was als schön zu gelten hat, weder in der Linie noch im Auftrage der Farben. Alles wird versucht, indem man jeder Vorlage etwas von ihrer Eigenart abzugewinnen sucht. Das Hauptinteresse ist noch das stoffliche. Man will erzählen, recht viel erzählen und nichts fahren lassen, was man findet, lieber dasselbe zweimal erzählen, so daß sogar mehrere Zyklen zum gleichen Buche übertragen werden. So wächst die Illustration

jener Handschriften zusammen, die eine sicher, die andere wahrscheinlich in Santa Maria de Ripoll. Sie sind weniger schön als tausend andere, aber in ihrem bunten Reichtum doch vielleicht interessanter als die meisten von ihnen.

Nicht alles konnten wir deuten, noch auch alles auf seine Quellen zurückführen. Vielleicht werden Fachgenossen weitere Erklärungen geben. Vor allem die Illustrationen des N. T. scheinen Probleme zu enthalten, die zu lösen der Mühe wert ist. Die Hauptsache aber steht fest, daß wir nämlich in den beiden katalanischen Bibeln eine Kopien-Sammlung vor uns haben, eine Bilder-Katene, wenn die Bezeichnung gestattet ist. Deshalb liegt ihr erster Wert wie bei jeder Katene in dem, was sie uns an Aufschlüssen über die Quellen bieten, aus denen sie geschöpft haben.

Sie unterrichten uns außer über den Inhalt auch über die allgemeine Form dieser Quellen. Hauptsächlich waren es Handschriften mit regellos zwischen den Text eingestreuten Miniaturen nach Art der Bibel von San Isidoro, daneben solche, die wie der Beda von Girona in der Breite der Seiten einen rechteckigen aber nicht umrahmten Raum freiließen. Die neutestamentlichen Szenen der Rip. B. scheinen von derartigen Vorlagen abgeleitet werden zu müssen. Daß die altspanische Buchmalerei aber auch ganzseitige, umrahmte Illustrationen kannte, geht aus den Beatus-Handschriften hervor, und einige der größeren Miniaturen unserer Bibeln — ich denke besonders an die Gottesvisionen des Buches Ezechiel — werden sich am ehesten von dort aus erklären. Aber selbst die primitiven Vorläufer der in den Text eingestreuten Illustrationen, die Randminiaturen, scheinen noch durch, wie z. B. der Vergleich der Opferung Isaaks auf fol. 21^{v} der Bibel von San Isidoro (Fig. 67) mit der entsprechenden Szene in den genealogischen Tafeln, sei es derselben Bibel, sei es der Beatus-Handschriften zeigt. Wie treu die Randminiatur, die wir bekanntlich im Rabula-Evangeliar von 586 neben ganzseitigen Bildern finden, in der konservativen Kunst Spaniens bewahrt worden ist, zeigt ihr Auftreten im Beatus der Real Academia (Fig. 154, der Kampf Jakobs mit dem Engel, Gen. 32, 24) oder in Evangeliarien wie Cod. 22 der Real Academia aus San Millan de la Cogolla (Fig. 153, Christus predigend)[1], aber auch in Heiligen-Viten, wie in der Vita eines hl. Martinus, Cod. 47 derselben Bibliothek, gleichfalls aus San Millan de la Cogolla, wo der Überfall des Heiligen durch zwei Räuber unten auf den Rand gemalt ist[2], oder endlich sehr häufig in jenen Prachthandschriften, die ganz voll von antiker Tradition in mozarabischem Gewande stecken, wir meinen die beiden berühmten Kanones-Sammlungen im Eskorial, den Codex Vigilanus und Codex Aemilianus[3].

2. Die Bibeln und die katalanische Kunst.

Sind die Bibeln demnach auch zunächst reproduktiv, so offenbart sich doch in der Lust und dem Wagemut des Reproduzierens ein starker produktiver Drang. Es ist derselbe Drang, der in Ripoll kurz nacheinander viermal die Abteikirche erstehen ließ, jedesmal größer und schöner als zuvor, der die Bibliothek von Ripoll in kurzer Zeit auf den Stand der reichsten Bibliotheken des christlichen Europa brachte, der das ganze Land mit Klöstern und Siedlungen überzog, die ihm heute noch das lebensfrische und freundliche Aussehen verleihen, der die fröhliche Phantasie so ungehemmt an den Portalen und Fassaden der Kirchen und an den Arkaden der Kreuzgänge spielen ließ, daß ich nicht weiß, ob es schönere Kreuzgänge gibt als die von Katalonien. Jeder neue Aufschwung in Kunst und Kultur entspringt nun aber einer Synthese verschiedener Kulturen und Kunstwelten, bei der die Geisteskraft der Menschen sich vor neue Aufgaben gestellt sieht. Auch die katalanische Kunst ist einer solchen Synthese entsprossen. Das lehren unsere Bibeln. Das Bild der starken Gegensätze und Verschiedenheiten, das die Geschichte der frühkatalanischen Architektur und Plastik darbietet, das seine Wandmalereien und Altarvorsätze nicht

[1] Nach Cristobal Pérez Pastor (s. oben S. 63[5]) 11. Jahrh., bei Hartel-Loewe CXIII, 543 (als No. 29) die Datierung: 1073.

[2] Nach Cristobal Pérez Pastor, 9. Jahrh., nach Hartel-Loewe p. 551 s. X ut vid.

[3] Von 976 und 992 (s. oben S. 29 Anm. 4). Verzeichnis der Miniaturen im Catálogo von Antolín (oben S. 64[10]) IV, 1916, p. 553 ff., Beschreibung der Hss. I, 1910, p. 320 ff. und 368 ff.

minder zeigen, durch die beiden Bibeln wird es uns verständlicher. Freilich auch den Mangel der katalanischen Kunst lassen sie ahnen: Das Volk ist aktiv, rasch und tatbereit, es gönnt sich wenig Ruhe. In Katalonien hat man es daher auch später nicht zu jener vollkommenen Verschmelzung der verschiedenen Elemente und neuen künstlerischen Einheit gebracht, zu der man in den großen Handelsstädten Italiens gekommen ist.

Das wird einem auf eine ganz eigenartige Weise klar, wenn man das schöne katalanische Museum zu Barcelona durchwandert. Hat man die ältesten Zeugen katalanischer Malerei verlassen, die gemalten Altarvorsätze, in denen z. T. die Art des Ashburnham-Pentateuch noch fortlebt, wie auf der ersten Seite der Rip.B., so glaubt man bald in Italien, bald in Flandern zu sein, nur daß sich ein dunkler Ton wie eine Wolke von spanischem Ernste über die freundliche Klarheit der italienischen und die herbe, scharfe Helligkeit der vlämischen Kunst gelegt hat. Katalonien war offenbar zu allen Zeiten ein gastliches Land für fremde Künstler und fremde Kunst. So passen unsere Bibeln ganz in seinen Charakter und stehen als eigenartige Wahrzeichen am Anfang seiner Malerei.

Mit ihren vielen mozarabischen Elementen passen sie aber nicht ganz zu den Vorstellungen, die sich die katalanischen Forscher, J. Pijoan vielleicht ausgenommen, vom Charakter der romanischen Kunst ihres Landes machen. Die Verfasser der Arquitectura romànica a Catalunya fassen sie dahin zusammen: „Der Einfluß der christlichen und muselmannischen Staaten Spaniens ist bei uns gleich Null. Höchstens findet man einige Kleinigkeiten, die nur ganz entfernte Beziehungen zur maurischen Kunst darstellen, ein Möbel oder ein durch den Handel eingeführtes sonstiges Stück. Man darf behaupten, daß während jener Zeit des 9. bis 11. Jahrhunderts die Trennung vollständig ist. Zwischen Kastilien zunächst und Katalonien schiebt sich einerseits das von den fremden Eroberern beherrschte Land, andererseits der unwegsame Kamm der Pyrenäen, der fast unmöglich zu überschreiten ist. ...Dasselbe gilt von der muselmannischen Kunst. Die glänzende Kunst, die in Cordova, Toledo und Saragossa erblüht, dringt nicht bis zu uns ... Zusammenfassend könnte man sagen, daß der Untergrund unserer romanischen Kultur die römische ist und daß auf sie nach einer ganz kleinen westgotischen Beigabe der durch Italien vermittelte Einfluß des Orients wirkt ... Unsere Kunst ist nicht die einer isolierten Schule; sie gehört vielmehr zu einer großen Familie, die sich über die Küste Frankreichs hin bis nach Italien erstreckt und trotz aller örtlichen Verschiedenheit nicht aufhört, eine Mittelmeerkunst, eine Kunst des mare nostrum der Römer zu sein[4]." Das ist dasselbe, was früher Sanpere i Miquel gesagt hat: „Die Kunst des nördlichen Spanien, die Kunst der westgotischen Zeit, die Kunst der Apokalypsen ist in die Kunst unseres Landes nicht eingedrungen, weder im 10. Jahrhundert, noch in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, in der frühromanischen Zeit also[5]." Wir aber glauben, daß trotz mancher Einzelheiten, die unentschieden bleiben mußten, das Gesamtergebnis unserer Untersuchung keinen Zweifel darüber bestehen läßt, wie groß die Bedeutung des mozarabischen Elementes in der Kunst Kataloniens ist.

Aber hat Katalonien wirklich nur empfangen? Hat es nicht aus seinem spanischen Erbe nach Norden weitergegeben, in der Kunst ebenso gut, wie es das sicher in der Wissenschaft getan hat? Wir berühren hier ein Problem, das einer näheren Untersuchung würdig ist, die Frage nach der Entstehung des Stiles der südfranzösischen frühmittelalterlichen Skulptur. Vielleicht ist dem Leser bei dem Anblick der langgestreckten Gestalten der katalanischen Bibeln, besonders im dritten Bande der Rod.B., der Gedanke an die hageren, überlangen Gestalten des Portals und des Kreuzgangs von Saint Pierre in Moissac oder anderer Kirchen des Languedoc, wie Saint Sernin oder Saint Etienne zu Toulouse oder der Kirche von Souillac gekommen, wie auch der in Burgund gelegenen Abteikirche von Vézelay und Saint Lazare in Autun, um diese bekanntesten Beispiele zu nennen. Man hat in neuester Zeit auf einen expressionistischen Drang, ein Sehnen nach Vergeistigung als den eigentlichen Schöpfer dieser merkwürdigen, gereckten Gestalten hingewiesen. Daß etwas derartiges an dem Wohlgefallen, das ihre Zeit an ihnen hatte, beteiligt war, ist zuzugeben. Aber man darf nicht vergessen, daß dasselbe 12. Jahrhundert in an-

[4] II, p. 37 f.

[5] A. a. O. p. 93.

deren Teilen Südfrankreichs — man denke nur an S. Trophime in Arles — ganz ruhig an die Tradition der Antike anknüpfende Formen und im Mittelpunkte des geistigen Lebens von Frankreich, dem Gebiete der Seine, den Stil der Kathedrale von Chartres hervorgebracht hat, der nichts weniger als unruhig und bewegt ist. Nun hat man ganz jüngst noch dazu auf eine Ähnlichkeit der oben erwähnten südfranzösischen Skulpturen mit solchen Ostasiens hingewiesen, die Erklärung darin gesucht, daß analoge religiöse Bewegungen im Buddhismus und im Christentum sich gleiche Ausdrucksformen geschaffen hätten, und dabei ausdrücklich zugunsten dieser „Wesensforschung" auf stilistische Einzeluntersuchungen verzichtet[6]. Die Beobachtung an sich ist der Aufmerksamkeit wert. Aber es will uns scheinen, als ob eine wirkliche Erklärung formaler Ähnlichkeiten sich nie mit solchen allgemeinen, dazu noch recht anfechtbaren Kulturvergleichen geben ließe. Für die formalen Ähnlichkeiten gibt es aber in der Tat eine Möglichkeit der Erklärung. Denn es gibt eine Brücke, die sich von der Kunst des Ostens Asiens zu der im Westen Europas spannt: die Araber haben sie geschlagen, indem sie Stileigentümlichkeiten von Persien nach Spanien brachten, die auf der anderen Seite nach Indien und bis nach China wirksam waren. Die Miniaturen werden diese Eigentümlichkeiten zu einzelnen Orten Südfrankreichs hinübergebracht haben, so wie bekanntlich die byzantinischen Elfenbeine andere eingeführt haben. So dürfte eine kritische Untersuchung der Einzelformen auf die Einwirkung der Buchmalerei als einen bestimmenden Faktor stoßen, die wieder ihre Formen doch wohl der Nähe Spaniens verdankt. Letzten Endes würden wir also dann die Nachwirkung der Umbildung der Menschengestalt im ornamentalflächenhaften Sinne unter dem arabisch-orientalischen Einfluß in Verbindung mit der Tendenz aller primitiven Kunst, die Gestalten zu verlängern, vor uns haben. Katalanische Handschriften wären die Vermittler gewesen. Bekanntlich hat Kraus den Gedanken vertreten[7] — und Dehio stimmt ihm zu[8] — daß im 11. Jahrhundert die Monumentalmalerei die Führerin unter den darstellenden christlichen Künstlern sei, nicht die Buchmalerei. Was für das christliche Altertum, vor allem dessen zweite Hälfte gelten mag, wo große, mit herrlichen Gemälden und Mosaiken geschmückte Gotteshäuser den staunenden Besucher in ihren Bann zogen: für das frühe Mittelalter gilt es nicht. Neben den jüngeren katalanischen Wandmalereien gibt das Beispiel der Fassade von Santa Maria de Ripoll für das 11. und 12. Jahrhundert einen Beweis von seltener Überzeugungskraft von der Bedeutung der Buchmalerei als Führerin. Auf die Mitwirkung der Kleinplastik endlich weist die auffallende Stilähnlichkeit gerade der katalanischen plastischen Altarvorsätze des 11.—12. Jahrhunderts in Vich und Barcelona mit den fraglichen französischen Skulpturen hin.

3. Die katalanischen Bibeln und die altspanische Buchmalerei.

In den katalanischen Bibeln besitzen wir den Schlüssel zu dem Problem der altspanischen Buchmalerei. Diese Tatsache, auf die in den Einführungsworten bereits hingewiesen wurde, dürfte jetzt wohl als gesichert anerkannt werden. Folgende Ergebnisse haben wir gewonnen. In Spanien hat es eine reiche altchristliche Bibel-Illustration gegeben. Im Ashburnham-Pentateuch besitzen wir noch ein Originalwerk des 7. Jahrhunderts. Weder die katalanischen Bibeln noch die Beatus-Handschriften noch die Bibel von San Isidoro lassen sich ohne die Annahme der mittelbaren oder unmittelbaren Nachwirkung altchristlicher Vorlagen erklären. In Spanien hat sich ferner der rein illustrative Charakter der altchristlichen

[6] Alfred Salmony, Europa — Ostasien, religiöse Skulpturen, Potsdam 1922. Eine Gegenbewegung gegen die reine Formanalyse und das bloße Feststellen von Abhängigkeiten ist zu begrüßen; doch ist das gänzliche Absehen von diesen Fragen nicht minder verkehrt. Auch hat schon vor 40 Jahren Viollet le Duc in seinem Musée de sculpture comparée (im Trocadéro in Paris) die Ähnlichkeiten veranschaulicht, die sich rein aus der formalen Eigenbewegung der Kunst bei der Entwicklung von den Anfängen zu höheren Formen in ganz verschiedenen Kulturkreisen ergeben.

[7] Gesch. d. christl. Kunst II, s. S. 67.

[8] Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, Berlin 1919, S. 139ff.

Miniaturen erhalten; typologische Absichten sind daher nicht wahrzunehmen. Nicht die ganze Bibel wurde illustriert, sondern man hatte illustrierte Prachthandschriften einzelner biblischer Bücher, besonders derer, die zu erbaulicher Lesung bestimmt waren. Formal hängt die altchristliche Buchmalerei Spaniens eng mit der altchristlichen Kunst Nordafrikas zusammen. Den auffallenden Ähnlichkeiten mit den ältesten Werken der koptischen Kunst stehen auch starke Verschiedenheiten gegenüber. Daher erscheint es als wahrscheinlich, daß nicht in Ägypten, sondern im lateinischen Nordafrika die Berührung stattfand. Die byzantinische Herrschaft und der Seehandel haben allem Anscheine nach auch starke frühbyzantinische oder, was dasselbe ist, späthellenistische Einwirkungen vermittelt. Die westgotische Herrschaft scheint keine wesentlichen Änderungen gebracht zu haben. Wie literarisch, so lebte sich unter ihr auch künstlerisch das christliche Altertum aus. Unter der arabischen Herrschaft haben die Christen nicht minder die Bibel-Illustration weiter gepflegt. Dabei aber machten sie einen vollständigen Stilwandel durch. Neben den bekannten Elementen der islamischen Kunst zeigt sich ein Einschlag, der nur aus einer Wiederbelebung der altägyptischen Stilprinzipien erklärt werden kann. So entsteht ein Stil, der von allem, was uns sonst die europäische Kunst zeigt, gänzlich abweicht. Sein reinstes Beispiel ist die Beatus-Handschrift von Girona. Der Drang nach der Fläche, der überall der bodenständigen orientalischen Kunst eigen ist, das Streben nach Symmetrie, das uns am stärksten in der persischen entgegentritt, die Vielfarbigkeit und die Zierlichkeit der Arabeske, die sich unter dem Einfluß des Islams aus der Mischung hellenistischer und persischer Traditionen am vollkommensten entfaltete, die Strenge der beschreibenden Kunst Ägyptens, alles das findet sich in diesen spanischen Werken angewandt auf altüberlieferte christliche Motive. Der hellenistische Naturalismus wird dabei vollständig unterdrückt; aber ein neuer Rhythmus gibt den Gestalten eine höchst eigenartige Schönheit. Es ist ein Verdienst der modernen Kunstbewegung, daß unser Auge für diese Schönheit erschlossen worden ist. Aber es ist nicht eigentlich der abendländische Genius, der sie hervorgebracht hat; er konnte sie nicht einmal für längere Zeit sich aneignen. Außerhalb des Bereiches der arabischen Kultur verfällt sie sofort, wie die unglücklichen Zwittergestalten der meisten Beatus-Handschriften uns zeigen. Ihre Roheit machte, daß man sie bisher für einen Anfang hielt. Aber sie sind ein Ende mehr als ein Anfang.

Die katalanischen Maler zu Beginn des 11. Jahrhunderts hatten Vorlagen aus den verschiedenen vorhergehenden Epochen zur Verfügung. Von dem Antinaturalistischen der soeben beschriebenen Kunst suchten sie wieder loszukommen. So werden die altüberlieferten Motive in gewissem Sinne zurückverwandelt, nicht ohne daß die Form sich noch deutlich verriete, durch die sie hindurch gegangen waren.

Dieser ganze Stilprozeß der altspanischen Buchmalerei ist nicht nur ästhetisch von höchstem Interesse, sondern auch geeignet, auf die frühmittelalterliche Buchmalerei in anderen Ländern neues Licht zu werfen — ich denke dabei vor allem an die merowingische und keltische — aber auch darüber hinaus auf Probleme ganz allgemeiner Art der altchristlichen Kunst und ihres Überganges in die mittelalterliche. Sprechen wir auch noch von diesen.

4. Die katalanischen Bibeln und die altchristliche und frühmittelalterliche Kunst.

Ist unsere Auffassung von der katalanischen Bibel-Illustration und ihrem Zusammenhange mit der altspanischen richtig, so haben wir einen neuen Beleg dafür, wie schöpferisch die altchristliche Kunst gewesen ist. Sie hat in ihren ersten Anfängen wohl an einige Motive der heidnischen Kunst angeknüpft; aber sie hat auch sogleich und je länger desto mehr, neue Bilder geschaffen. Welche der wenigen erhaltenen altchristlichen Bilderhandschriften auch immer wir zur Hand nehmen, die Wiener Genesis, die Josua-Rolle, das Evangeliar von Rossano etwa oder das Rabula-Evangeliar und die Quedlinburger Itala, jede hat einen eigenen und reichen Bilderschatz. Wie reich würde er erst sein, wenn statt dieser wenigen altchristliche Bilder-Handschriften in größerer Zahl erhalten wären. Die altchristliche Kunst ist aber nicht nur im Orient schöpferisch gewesen, wie mit Übertreibung einer richtigen neuen Erkenntnis heute

noch vielfach geglaubt wird, sondern auch im Bereiche der lateinischen Kultur. Wenn unsere Ansicht stimmt, daß der Ashburnham-Pentateuch nicht so sehr von Ägypten als vom lateinischen Nordafrika her verstanden werden muß, so ist er dafür ein Zeuge. Ganz sicher aber bezeugen es die spanischen Apokalypse-Illustrationen. Auch ist das Aufkommen der Bilder nicht durch eine grundsätzlich ablehnende Haltung der Kirche gehemmt worden. Spanien, das Land der Synode von Elvira mit dem ‚bilderfeindlichen' Kanon 36 hat seinen reichen altchristlichen Bilderschatz besessen. Wenn einmal, und das ist in der Kirche offenbar von Anfang an instinktiv geschehen, die absolute Geltung des jüdischen Bilderverbotes aufgegeben wurde, so bestand gegen die Verwendung des Bildes als erbauliches Symbol am Grabe und am häuslichen und kirchlichen Geräte und als Illustration der Hl. Schrift keine Schwierigkeit. Erst der Übergang zum Kultbilde löste die Anfechtungen aus, von denen Elvira ein Beispiel bietet.

Das abendländische Mittelalter hat den hellenistischen Bilderschatz gesichtet und geordnet, um ihn für seinen Gebrauch handlich zu machen. Stärker noch als die Lust am Erzählen war das Verlangen nach geistiger, man möchte fast sagen, nach systematischer Ordnung. Die typologische Anschauung, die überall im Alten Testamente nach Vorbildern des Neuen ausschaute, ließ allmählich die Bilder fallen, die dieser Forderung nicht genügten. Verfolgt man die Exegese und künstlerische Verwendung eines bestimmten biblischen Buches im Abendlande, so findet man den Drang nach systematischer Ordnung mit der Kraft eines immanenten Gesetzes wirksam, wie es sich z. B. ganz deutlich bei dem Buche Ezechiel zeigt, das, wie wir früher nachzuweisen versucht haben[9], exegetisch in die typologische Bearbeitung des Rupert von Deutz, künstlerisch in den entsprechenden Bilderkreis von Schwarzrheindorf ausmündet. Daher wußte das Mittelalter, je mehr es zu sich selbst erwachte, mit der antiken, durchlaufenden Illustration der Hl. Schrift immer weniger anzufangen. Unter diesem Gesichtspunkte stehen die katalanischen Bibeln mit ihrer erzählenden Illustration auf der Grenzscheide zweier Epochen des Mittelalters. Sie zeigen das Ausleben der altchristlichen Kunst in der einfachen, von theologischen, insbesondere typologischen Erwägungen ganz freien Illustrierung. Die Umstellung des Interesses vom Erzählen auf das Hervorheben des theologisch Bedeutungsvollen ist auch wohl ein Hauptgrund dafür, daß nicht mehr vom altchristlichen Bilderschatz gerettet worden ist.

Der Stilprozeß aber, den wir kennen lernten, gibt uns weitere wichtige Fingerzeige zu einem richtigen Urteil in der Frage nach dem Verhältnis von Orient und Occident in der christlichen Kunst, die Strzygowski auf die kurze Formel gebracht hat: Orient oder Rom? Der gemeinsame Boden der darstellenden altchristlichen Kunst ist die christlich-hellenistische Kultur. Von ihm aus wächst und rankt es hinüber in die Bezirke der ungebrochenen orientalischen Kultur, teils um dort allmählich abzusterben, teils um Wurzel zu fassen und sich zu akklimatisieren, vom Hellenismus aus gesehen, zu entarten. Wenn wir die nächste Parallele einer Darstellung auf fol. 366 der Rip. B. in einer armenischen Handschrift des 12. Jahrhunderts fanden, so hat nicht Armenien die Vorlage geliefert, sondern hüben und drüben sehen wir Ausläufer eines hellenistischen Gewächses. Andererseits sind auch vom orientalischen Hinterland wichtige Einwirkungen ausgegangen. Welcher Art sie waren, das zeigte uns die altspanische Buchmalerei besonders deutlich: technischer und formaler Art. Daher bedeutet der Orient in der Baukunst mehr als in den darstellenden Künsten, weil er dort mehr eigenes zu geben hat als hier. Die spanische Buchmalerei zeigt deutlich, zu welchen Irrtümern es führen würde, hielte man das Motiv und seine Form nicht auseinander und schriebe man dem Orient die Erfindung zu, wo nur eine stilistische Umprägung vorliegt. Diese freilich ganz zu würdigen, dazu würde die gleichmäßige Berücksichtigung des ornamentalen Buchschmuckes gehören. Weshalb hier auf diese Aufgabe verzichtet wird, ist früher gesagt worden. Doch sei über die Ornamentik eine Bemerkung hier beigefügt. Eine moderne ästhetische, besser vielleicht sagen wir philosophische Einstellung hat das Ornament und zwar das geometrische, nicht naturalistische, als ‚abstrakte Kunst' über die Darstellung der Natur und ihrer Gebilde gestellt. Die kunstgeschichtliche Forschung hat sich teilweise unter den Bann dieser Theorie begeben. Die ‚abstrakte' Kunst soll die eigentlich germanische, die rein

[9] S. oben S. 5 Anm. 11.

arische sein und die darstellende, naturnachahmende bei den germanischen Völkern nichts als eine unheilvolle Ansteckung des germanischen Wesens durch die ‚Treibhaus-Kulturen' des Mittelmeeres darstellen[10]. Wir sahen aber, daß in Spanien nicht so sehr die germanischen Westgoten wie die semitischen Araber die Träger der ‚abstrakten' Kunst waren. Losgelöst von diesen zerfällt sie sofort. Dagegen erwacht in dem ganz mit germanischem Blute durchsetzten Katalonien die Lust zu schildern mit Allgewalt, sobald die einheimische Kultur sich gefestigt hat. Man bemächtigt sich des antiken Erbes, das das westgotische Spanien gehütet hatte, und arbeitet damit nach seinen besten Kräften. Vom flächig-schematischen der arabisierten Kunst — man sieht, wie wenig glücklich die Benennung ‚westgotisch' für sie war — kehrt man zurück zu naturalistischen Versuchen. Zeigt uns das nicht einen tiefen Zusammenhang zwischen hellenischem und germanischem Wesen? Ist es ein Zufall, daß überall bei den germanischen Völkern und wo das germanische Blut das keltische durchsetzt hat, die antike Kunst nicht untergegangen, vielmehr verjüngt in größerer Herrlichkeit aufgelebt ist? Der Gegensatz zwischen dem germanischen und dem hellenischen Wesen, den man aufstellen will, besteht nicht; eher ein solcher zwischen dem hellenischen und dem echt orientalischen Wesen. Vielleicht kann man auch so sagen: Die germanischen Völker, die als Erbe ihrer Urzeit nur eine Zierkunst von verhältnismäßig naturfernem und stark linearem Charakter mitbrachten, empfanden die Naturbeherrschung der Griechen als glückliche Ergänzung ihres Könnens und als Erfüllung eines tiefen Verlangens. Das Ringen danach, in der Synthese der beiden Kunstwelten den Ausdruck des eigenen tiefsten Wesens zu gewinnen, ist das Thema der Geschichte ihrer Kunst[11].

Mit alledem leugnen wir nicht das große Verdienst dieser neueren Betrachtungsweise. Denn zunächst hat sie, wie wir ja schon erwähnten, unseren Blick für die Feinheiten der strengen Stilisierung geschärft. Es ist uns heute fast unverständlich, wie man noch vor wenigen Jahren nur mit Geringschätzung von der Zeichnung in dem herrlichen Beatus von Girona sprechen konnte[12]. Wir müssen es der neuen Richtung und besonders Strzygowski auch danken, daß der Eigenwert der orientalischen und auch der ornamentalen Kunst, die keine Naturgebilde darstellt, ganz anders als früher erkannt wird. Daher erblicken wir heute in dem Übergang der antiken Kunst in die des Mittelalters keinen Verfall und keine bloße Wiederauferstehung, sondern das Werden einer im tiefsten Grunde neuen Kunst. Aber hier handelt es sich um ein Problem, das ebenso vielseitig wie bedeutungsvoll ist und nur gelöst werden kann, wenn man gleichmäßig auf die mannigfachen Faktoren den Blick gerichtet hält, die bei ihm in Betracht kommen. Gerade um sie einzeln in ihrer Bedeutung zu erfassen, die schöpferische Kunst der altchristlichen Kunst auf ihrem ganzen weiten Felde, im Orient und im Occident, das Verlangen nach figürlicher Darstellung in der hellenischen und hellenistischen, aber auch in der frühmittelalterlichen germanischen und romanischen Kultur und die teils orientalische, teils primitiv auch bei den arischen Völkerschaften vorhandene strenge Stilisierung, jenes Beharren des Bildinhaltes und den Wandel der Form, um dies alles einmal nebeneinander wirksam zu sehen, dazu verhelfen uns vielleicht keine anderen Werke der christlichen Kunst so wie unsere katalanischen Bibeln. Hierin besteht ihre einzigartige Bedeutung, die weit hinausgreift über die Geschichte der Kunst Kataloniens und Spaniens.

---

[10] Mit äußerster Schärfe vertritt Strzygowski diesen Standpunkt in seinem 1920 erschienenen Werke: Ursprung der christlichen Kirchenkunst, anschließend an sein: Altai—Iran und Völkerwanderung 1917 und: Die Baukunst der Armenier und Europa 1918.

[11] Vgl. die schöne Darstellung dieser Frage bei Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, 11ff. u. bes. 134ff., sowie bezüglich der Vielgestaltigkeit der spätantiken und der frühmittelalterlichen Kunst Clemen, Die romanische Monumentalmalerei S. 673ff.

[12] Vgl. José Ramón Mélida: Las artes retrospectivas de la Exposición universal de Barcelona de 1888, p. 481 und H. Blazquez a. d. oben S. 63 Anm. 5 a. O.

Resumen de los resultados.

Podemos resumir los resultados en dos grupos, cuando miramos el problema formal ó el del contenido, y en cuatro grupos, cuando trazamos los círculos, dentro de los cuales hemos fijado nuestra atención. Estos círculos encierran las Biblias como obras singulares, como testigos de la miniatura catalana, como testigos de la antigua iluminación de libros españoles y, finalmente, como testigos del desarrollo general, en el cual el arte antiguo cristiano terminó su propia vida, en parte desapareciendo lentamente, en parte transformándose a las nuevas formas de la Edad Media. Adoptamos la segunda división, y siguiendo este camino consideraremos el problema formal y el del contenido.

1. Las Biblias catalanas consideradas en sí mismas.

En las Biblias hemos conocido dos productos de la diligencia artística monástica que merecen todo el interés, considerados en sí mismos. En primer lugar, porque entre todas las Biblias que han sido conservadas de la primera época de la Edad Media, éstas son las más ricamente iluminadas, que existen. En ellas se ha conservado una cantidad de representaciones que no existe en ninguna otra parte. Sólo por esto son del más grande valor iconográfico. Además es un caso único el que los artistas empleando su material han conservado siempre el carácter propio de sus prototipos. de manera que aparece claramente en las copias la individualidad de estos diferentes prototipos, es decir, de los antiguos españoles al estilo del Ashburnham-Pentateuch, de los primitivos bizantinos, de los mozárabes y de aquél que hemos llamado mozárabe del norte. La historia del arte no conoce otros manuscritos comparables desde este punto de vista con las dos Biblias catalanas. Miremos dentro el ‚scriptorium' del monasterio, donde no sólo un iluminador sino un gran numero de ellos, durante largos años, están ocupados en decorar ricamente con pinturas el tomo gigantesco de la Santa Escritura, compuesto ya también con grande esmero por los copistas. No se posee aún una tradición propia, todo está haciéndose. Por esto mismo es más fuerte el deseo de recoger la mayor cantidad posible de material, para satisfacer el deseo de saber y la fantasía. Las pinturas son copiadas de los más diversos manuscritos, cualesquiera que se pueden recoger.

Uno de los dibujantes es menos hábil, otro ha recibido de la naturaleza buen ojo y mano segura, pero todos tienen un ánimo emprendedor. No existe aún ningún canon fijo de belleza, ni para la línea ni para la coloración. Todo es ensayado para expresar algo del carácter propio del modelo. La mayor preocupación está aún en la materia. Quieren narrar, narrar todo lo que pueden y no dejar pasar nada de lo que se encuentra; prefieren narrar la misma cosa dos veces, de manera que á veces dos diferentes ciclos son copiados en el mismo libro. De esta manera la ilustración va aumentando, una seguramente, otra probablemente en Santa María de Ripoll. Son menos hermosos estos manuscritos que cien otros; pero en su riqueza abigarrada son más interesantes que la mayor parte de aquéllos.

Nos demuestran no sólo el contenido sino también la forma general de sus fuentes. Eran en su mayor parte manuscritos con miniaturas dispersas irregularmente en el texto á la manera de la Biblia de San Isidoro; hubo otros con espacios vacíos rectangulares en todo el ancho de la página, como vemos aún en el Beda de Girona. Parece que las escenas del Nuevo Testamento en la Biblia de Ripoll dependen de modelos de esta clase. Los apocalipsis de Beatus enseñan que la miniatura antigua española ha conocido también miniaturas en cuadros y de página entera. Hay algunas miniaturas, por ejemplo las grandes representa-

ciones de las visiones de Dios en Ezequiel, que se explican más fácilmente por modelos de esta clase. Hasta las miniaturas primitivas al margen, que parecen ser anteriores á las miniaturas dispersas en el texto, se traslucen aún, lo que se ve comparando el sacrificio de Isaac en el fol. 6 de la biblia de Ripoll con el fol. 21 de la Biblia de San Isidoro (Fig. 67) y la escena correspondiente en los Beatus. Cuan fielmente el arte conservador de España ha retenido la miniatura al margen, contenida ya junto con miniaturas de páginas enteras en el Evangeliario siríaco de Rábula del año 586, se ve claramente en manuscritos como el Beatus de la Real Academia de la Historia (Fig. 154, la lucha de Jacob con el ángel, Gen. 32, 24) ó en el fol. 104 del Evangeliario Cod. 22 (Fig. 153, Jesús predicando)[1] ó, finalmente, en manuscritos como la Vita S. Martini, Cod. 47 de la misma biblioteca[2], procedentes los últimos también de San Millán de la Cogolla. Más frecuentemente se encuentra en aquellos manuscritos de lujo de la biblioteca del Escorial, las famosas colecciones de cánones, el Códice Vigilano y el Codice Emiliano, manuscritos que están llenos de la tradición antigua[3].

No pudimos explicarlo todo, ni remontarlo hasta sus fuentes. Tal vez otros especialistas proseguirán más adelante. Principalmente las ilustraciones del Nuevo Testamento parecen contener problemas, que vale la pena de resolver. Pero lo principal está resuelto, es decir, que se posee en ambas Biblias catalanas una colección de copias ó una cadena de pinturas, si se permite esta expresión. Por esto como en toda ‚cadena' su valor principal está en los datos que nos ofrecen de sus fuentes.

2. Las Biblias y el arte catalán.

Aunque, por todo esto, tengan en primer lugar carácter de reproducciones, no obstante se manifiesta en el valor de reproducir una ansia de originalidad. Esta es la misma ansia que en Ripoll en poco tiempo ha erigido cuatro veces consecutivas la iglesia abacial, cada vez más grande y más hermosa; que ha levantado la biblioteca de Ripoll al nivel de las más ricas bibliotecas de la Europa cristiana en pocos años; que ha cubierto todo el país de conventos y hogares que le dan hasta hoy este aspecto tan animado y alegre; que ha dejado jugar la alegre fantasía tan libre de obstáculos en las portadas y fachadas de las iglesias y en los arcos de los claustros, de tal manera que yo no sé si hay claustros más hermosos en todo el mundo. Sabemos que cada nuevo progreso en el arte y en la cultura procede de una síntesis de otras diversas culturas y diferentes mundos artísticos, síntesis en la cual la fuerza del espíritu humano se encuentra enfrente de nuevos problemas. El arte catalán ha nacido también de una tal síntesis. Así lo manifiestan también nuestras Biblias. Viendo en ellas la reunión de modelos de procedencia tan diversa podemos comprender más fácilmente las grandes variedades y contrariedades que nos ofrece la historia de la primitiva arquitectura y de la escultura catalanas, lo mismo que los frescos y los frontales de altares. Por la misma causa las Biblias nos hacen ver el defecto del arte catalán: la falta de unidad artística, que procede del carácter catalán: porque el pueblo es activo y pronto, se permite poco descanso; recibe influencias con facilidad, pero no tiene bastante tiempo ni paciencia para unificarlas con tranquilidad, como se ha hecho en las grandes ciudades de Italia, ni al principio de su vida artística ni posteriormente.

Lo mismo se ve claramente cuando se pasa a través de las salas del Museo de Barcelona. Después de haber dejado los más antiguos ejemplares de la pintura catalana, es decir, los retablos pintados, en los cuales en parte vive aún la manera del Ashburnham-Pentateuch, como en la primera página de la Biblia de Ripoll, entonces se cree estar ya en Italia ya en Flandes. Solamente un tono de seriedad española se pone sobre la luminosidad alegre del arte italiano y la claridad dura del arte flamenco. Se ve claramente que Cataluña ha sido en todo tiempo un país hospitalario para los artistas y para el arte extranjeros. Así nuestras Biblias están ajustadas enteramente á su carácter y son indicios característicos del principio de su pintura.

Por el gran número de elementos mozárabes que contienen, los manuscritos bíblicos contradicen en parte el concepto que se forman, excepto quizá el Sr. Pijoan, los investigadores catalanes del carácter

[1] v. pág. 137 not. 1. [2] v. pág. 137 not. 2. [3] v. pág. 137 not. 3.

del arte románico de su país. Los autores de la „Arquitectura romànica a Catalunya" dicen resumiendo este problema: „Finalmente, la influencia de los estados cristianos y musulmanes de España es casi nula entre nosotros: sólo hay escasos detalles de vaga relación morisca, uno que otro mueble u objeto de comercio. Puede afirmarse que durante este período de los siglos IX, X y XI la separación es completa. Entre Castilla y Cataluña se interpone de una parte el país dominado por los invasores; de otra las dificultades orográficas, las estribaciones de la sierra pirenaica casi imposible de atravesar. . . . Lo mismo puede decirse de las artes musulmanas. El arte brillantísimo que se desarrolla en Cordóba, Toledo y Zaragoza no llega hasta nosotros . . . Resumiendo podríamos decir: que el fondo de nuestra civilización románica es la romana, y que sobre ella, después de un escasísimo coeficiente visigodo, se le sobrepone la influencia oriental por medio de Italia . . . Nuestro arte no es una escuela aislada: pertenece á una gran familia que se extiende por las costas de Francia y llega hasta Italia; con las variantes locales continúa siendo un arte mediterráneo, un arte del mare nostrum de los Romanos"[4]. Es lo mismo que ya dijo antes el Sr. Sanpere i Miquel: „El arte del norte de España, el arte de la época bárbara, el arte de los apocalipsis, tengo por cierto que no se infiltró en el arte nuestro, ni en el siglo X, ni en la segunda mitad del siglo XI de nuestro arte, digámoslo así, prerománico."[5] Creemos que todo lo dicho en esta obra pone de manifiesto que, dejando a parte ciertos detalles, el fondo principal de la cuestión, ó sea, la grande importancia del elemento mozarábico en el arte de Cataluña, queda claramente demostrado.

Pero ¿ es que Cataluña no ha hecho más que recibir ? ¿ No ha transmitido de su herencia española al norte tanto en arte como ha hecho sin duda en ciencia ? Aquí tocamos un problema digno de una investigación más detallada, el problema del origen de la escultura primitiva medioeval del sur de Francia. Tal vez se ha ocurrido ya al lector, mirando las figuras estiradas de las Biblias catalanas, principalmente del tomo tercero de la Biblia de Sant Pere de Roda, el recuerdo de las figuras magras y alargadas de la portada y del claustro de S. Pierre de Moissac ó de otras iglesias del Languedoc, como S. Sernin ó S. Etienne de Toulouse ó de la iglesia de Souillac, como también de la iglesia abacial de Vézelay ó de S. Lazare de Autun en Borgoña, para tomar estos ejemplos más conocidos. Hay en Alemania en estos últimos tiempos quien dice que era una ansia expresionista y un deseo de espiritualización lo que ha creado aquellas figuras extrañas y alargardas. Dejemos en suspenso si algo de eso influyó en el gusto que aquel tiempo tuvo en ellas. Pero no se debe olviar que en el mismo siglo XII se produjeron estatuas de estilo moderado, llenas de la tradición de los Romanos, en otras partes del sur de Francia, p. e. en S. Trophime de Arles, y que el estilo de la región de la Seine, especialmente de la catedral de Chartres, tiene una austeridad no menos sosegada. Más recientemente se ha hecho notar cierta semejanza de aquellas estatuas con otras del Asia oriental, buscando la explicación de esta coincidencia en movimientos religiosos del buddhismo, análogos á los del siglo XII en Europa, y renunciando con intención á la análisis crítica de detalles de forma en favor de la llamada ‚investigación de la esencia'[6]. El asunto observado es digno de ser investigado; pero creemos que una verdadera explicación no sera posible contentándose de vagas analogías de evolución religiosa. De otra parte, la semejanza de formas en efecto, puede tener una explicación menos misteriosa y más racional, porque hay un puente que conduce del Asia oriental á la Europa occidental, constiduido por la dominación de los Arabes, los cuales trajeron a España las influencias persas que, por otra parte, se dejaron sentir en la India y hasta en China. Las miniatures llevaron estas particularidades en algunas regiones del sur de Francia, como los marfiles transportaron otras de Bizancio. Por todo esto un factor dicisivo que encontrará la investigación crítica de las esculturas será probablemente la influencia de las miniaturas, que deben sus formas á la vecindad de España. En este caso nos encontraríamos como factor último ante el efecto indirecto de la transformación de la figura en sentido puramente ornamental y privado de relieve, originado por las influencias arábico-orientales, juntamente con la tendencia de todo arte primitivo á alargar las figuras. Manuscritos catalanes habrían sido los intermediarios. Es verdad que Kraus[7] — y G. Dehio es de la misma opinión[8] — ha sustentado

[4] v. pág. 138 not. 4.
[5] v. pág. 138 not. 5.
[6] v. pág. 139 not. 6
[7] v. pág. 139 not. 7.
[8] v. pág. 139 not. 8.

como cierta la hipótesis que el arte monumental de los frescos y mosaicos, y no la miniatura, habría sido el vehículo de las artes cristianas representativas. Puede ser para la antigüedad cristiana, principalmente en su segunda mitad, cuando las grandes iglesias con magníficos frescos y mosaicos sugestionaban al visitante, pero no para la Edad Media anterior. Las relaciones de las pinturas murales de Cataluña con las escenas de nuestras Biblias, que hemos encontrado más de una vez, y en primer lugar el ejemplo de la fachada de Santa María de Ripoll, dan para el siglo XI y XII una prueba de singular fuerza convincente de la importancia de la miniatura como vehículo.

3. Las Biblias catalanas y la miniatura antigua española.

Poseemos en las Biblias catalanas la llave del problema de la miniatura antigua española. Creemos que este hecho, ya indicado en la introducción, ahora será reconocido como cierto. Los resultados que hemos hallado, son los siguientes: Hubo en España una iluminación antiguo-cristiana más rica de la Biblia. Poseemos aún una obra original del siglo VII en el Ashburnham-Pentateuch. Ni las Biblias catalanas, ni los manuscritos de Beatus, ni la Biblia de San Isidoro pueden explicarse sin la hipótesis de la influencia inmediata ó mediata de modelos antiguo-cristianos. Además se ha conservado en España el carácter puramente ilustrativo de la miniatura antiguo-cristiana; no se pueden apreciar intenciones tipológicas. No estaba ilustrada la Biblia entera, pero se poseían manuscritos de lujo iluminados de los libros bíblicos separadamente, especialmente de aquellos que estaban destinados a la lectura piadosa. En sus formas el arte antiguo-cristiano de España está estrechamente unido con el arte del Africa del norte. Pero á las semejanzas sorprendentes con las obras más antiguas del arte cóptico se oponen también diferencias sensibles. Por esto parece que no en Egipto, sino en el Africa del norte, se hizo el contacto. La dominación bizantina y el comercio marítimo, según todas las probabilidades, trajeron fuertes influencias primitivo-bizantinas, ó lo que es lo mismo, helenísticas de baja época. Por otra parte, la dominación visigoda no parece haber introducido un cambio importante. Bajo ella la cultura antiguo-cristiana tocó a su fin tanto en el arte como en la literatura. Bajo los Arabes los Cristianos cultivaron no menos la ilustración bíblica; pero en esto se produjo un cambio completo de estilo. Junto a los elementos conocidos del arte islámico se manifiesta una trama que no se explica más que por un renacimiento de los principios de estilo antiguo-egipcios. Así se forma un estilo completamente diferente de todo lo que nos muestra el arte europeo. Su ejemplar más puro es el manuscrito de Beatus de Girona. En estas obras españolas se encuentra, aplicado á motivos antiguo-cristianos: la tendencia hacia lo llano ó privación del relieve, propio en todas partes del arte indígena oriental, el deseo de simetría, que vemos más fuerte en al arte persa, la variedad colorística y la elegancia de los arabescos desarrolladas más perfectamente bajo la influencia del islam por la fusión de las tradiciones helenísticas y persas, y, finalmente, el rigor del arte puramente descriptivo de Egipto. En este proceso el naturalismo helenístico queda completamente suprimido, pero un ritmo nuevo da á las figuras otra hermosura más significativa. Al movimiento del arte moderno debemos que nuestros ojos hayan sido abiertos á aquella belleza. Pero en el fundo no es el genio del Occidente quien la ha producido, ni aun pudo adaptársela por más largo tiempo. Porque fuera del dominio de la cultura árabe, enseguida se pierde, como nos lo demuestran las figuras desgraciadas y ambiguas de la mayor parte de los manuscritos de Beatus. Su crudeza hizo que hasta ahora se hubiesen tomado como un inicio; pero en realidad son más bién un fin que un principio.

Los pintores catalanes al principio del siglo XI tuvieron a su disposición modelos de diferentes épocas e intentaron liberarse de lo antinaturalista del arte arriba descrito. Por esto los objetos de tradición antigua son recambiados de nuevo en cierto sentido, no sin indicar claramente las formas que han traspasado.

Todo este proceso de estilo de la antigua pintura española es de un grande interés no solamente estético, sino que puede también dar luz sobre la miniatura primitiva medioeval en otros países. En ésta pensamos, principalmente en la de los Francos merowingios y Celtas, y además en problemas generales de todo el arte antiguo-cristiano y de su transición al arte de la Edad Media. Hablemos también de esto.

4. Las Biblias catalanas y el arte antiguo-cristiano y primitivo-medioeval.

Si nuestro concepto de la iluminación bíblica de Cataluña y de su coherencia con la antiguo-española es justo, entonces tenemos una nueva prueba de como el arte antiguo-cristiano era creador. En sus primeros principios, es cierto, se enlazó por algunas representaciones con el arte pagano, pero enseguida y de más en más, ha creado nuevas pinturas. Cualquiera que tomemos de estos pocos manuscritos iluminados que se han conservado, sea el Génesis de Viena, sea el Rótulo de Josué ó el Evangeliario de Rossano ó el Evangeliario del Rábula ó finalmente la Itala de Quédlinburg, cada uno tiene su propio y rico tesoro de pinturas. ¡Cuánto más rico sería, si en lugar de estos pocos se hubiesen conservado manuscritos iluminados antiguo-cristianos en mayor número! Pero este arte antiguo-cristiano no ha sido tan sólo creador en el Oriente, tal como dicen muchos, exagerando un conocimiento nuevo y en parte justo, sino que también en el dominio de la cultura latina. En primer lugar el Ashburnham-Pentateuch lo testifica, si no es falsa nuestra opinión que debe considerársele más bien de la parte del Africa latina del norte que de Egipto. Con certeza absoluta lo demuestran los Apocalipsis[6]. Tampoco la recepción y la extensión de las pinturas ha encontrado obstáculos de principio por parte de la Iglesia, porque España, el país del ‚canon iconoclasta' 36 del sínodo de Elvira ha poseído su tesoro riquísimo de pinturas antiguo-cristianas. Desde que el valor absoluto de la prohibición judaica de las imágenes fué rechazado — cosa que se hizo en la Iglesia manifiestamente por un instinto desde el principio, — no hubo dificultad en emplear las imágenes como símbolos edificantes en los sepulcros y en los objetos domésticos y eclesiásticos y, finalmente, como ilustración de las Santas Escrituras. Sólo el destinar las imágenes al culto provocaba las oposiciones de las cuales Elvira manifiesta un ejemplo.

La Edad Media del Occidente ha seleccionado y ordenado el tesoro de pinturas helenístico para hacerlo apto á sus necesidades. Mayor aun que el gusto de referir era el anhelo de orden, espiritual ó mejor sistemático. Por la consideración tipológica, buscando siempre en el Viejo Testamento los tipos del Nuevo, se renunció poco á poco á todas las escenas, que no satisfaciesen esta exigencia. Sigiendo la exégesis y el empleo artístico de un libro determinado de la Biblia, se encuentra esta tendencia actuando con la fuerza de una ley inmanente, cosa que ya intentamos demostrar, hace algunos años, en el libro de Ezequiel. Este libro, en la exégesis, finalmente ha sufrido una transformación sistemática en la explicación de Ruperto de Deutz, y en el arte terminó su desarrollo en el ciclo correspondiente de la iglesia de Schwarzrheindorf cerca de Bonn[9]. Por este cambio de concepción, la Edad Media, cuanto más volvía sobre sí misma, tanto menos gustaba de la anterior ilustración continua.

Desde este punto de vista las Biblias catalanas están en el límite de dos épocas. La ilustración sencilla y enteramente desprovista de intenciones teológicas, especialmente tipológicas, señala la conexión con el arte antiguo. El cambio del interés ilustrativo por el interés sistemático nos explica, quizá, por qué se perdieron después tantos manuscritos ilustrados y quedaron tan aislados aquellos.

El proceso de estilo, que hemos podido conocer, nos da otras importantes indicaciones para juzgar justamente el problema de las relaciones entre el Oriente y el Occidente en al arte cristiano, problema que el Sr. Strzygowski ha formulado brevemente: ¿ Oriente ó Roma ? El fondo común del antiguo arte cristiano, al menos del arte figurativo, es la cultura helenístico-cristiana. De este fondo el arte abarca los distritos de la cultura oriental pura, en parte para morir allí poco á poco, en parte para arraigarse y aclimatarse, lo cual tiene el aspecto de una degeneración desde el punto de vista helénico. Cuando encontramos la representación más parecida del fol. 366 de la Biblia de Ripoll en un manuscrito arménico del siglo XII, no es Armenia de donde viene el modelo, pero aquí y allá vemos las últimas ramificaciones de una planta helenística. Por otra parte, efectos importantes han venido también de los países orientales interiores, y por la miniatura antiguo-española se nos demuestra con claridad especial su doble carácter técnico y formal. Por esto el Oriente tiene un papel más grande en la arquitectura que en las artes representativas, porque en aquella puede dar más de sí. La pintura española muestra claramente en cuan grandes

[9] v. pág. 9 not. 10.

errores caeríamos si no distinguíamos el contenido y la forma, atribuyendo al Oriente la invención cuando no da más que el cambio de estilo. Este cambio no se puede apreciar bastantemente sin considerar igualmente la ornamentación. Ya hemos dicho antes por que razón no tratamos aquí este tema. Sólo haremos una observación sobre el mismo. Un nuevo punto de vista estético, ó tal vez mejor filosófico, ha conducido algunos autores, a sobreponer la ornamentación geométrica á la pintura naturalista y principalmente á la figurativa, llamando á aquella ‚arte abstracto'. La investigación histórica del arte se ha sometido en parte á esta teoría. Dicen que el arte abstracto es el genuinamente germánico y el ‚puro ario', y que el arte figurativo entre los pueblos germánicos no se explica más que por una desgraciada infección de la naturaleza germánica por la ‚cultura de invernáculo' del Mediterráneo[10]. Pero hemos visto que en España no los Visigodos germánicos sino los Arabes semitas eran los representantes del ‚arte abstracto'. Separado de ellos, el carácter abstracto se pierde enseguida. Por el contrario en Cataluña, profundamente penetrada de sangre germánica, el gusto de representar se despierta con fuerza irresistible cuando la cultura indígena se ha reforzado. Se apodera de la herencia antigua, conservada por la España visigoda, y se trabaja con esa herencia con todas las fuerzas. Del carácter llano y esquemático del arte arabizado — se ve cuan poco exacta era la denominación ‚visigoda' — se vuelve á ensayos naturalistas. ¿No nos muestra esto la conexión profunda entre la naturaleza germánica y helénica? ¿Es un hazar que en los pueblos germánicos y donde la sangre germánica ha penetrado la sangre celta, la cultura antigua no se perdió sino que revivió en una nueva juventud y una más grande magnificencia? La oposición entre la naturaleza germánica y la helénica, que se sostiene, no existe; lo que realmente existe es una oposición entre la naturaleza helénica y la oriental[11].

Con todo esto no negamos el gran mérito de esa manera moderna de raciocinar. Primeramente, como ya hemos dicho, ha afinado nuestros ojos para percibir la delicadeza de la estilisación austera. Hoy no podemos ya comprender como se hubiesen malentendido, hace pocos años, los dibujos del hermosísimo Beatus de Girona[12], y es un gran mérito para la ciencia moderna, principalmente para el Sr. Strzygowski, que el valor propio del arte oriental, no helénico, generalmente del arte ornamental no figurativo, sea conocido muy de otra suerte que antes. Por esto hoy la transfiguración del arte antiguo en el arte de la Edad Media ya no se estima como una degeneración y un puro renacimiento sino como el nacimiento de un arte nuevo de verdad. Vemos aquí un problema importantísimo y digno de profunda investigación. Mas este problema no puede ser resuelto sin tener en cuenta la totalidad de los factores que intervienen en el mismo. Para distinguir estos diferentes factores, es decir, la fuerza creadora del arte antiguo-cristiano en todos sus dominios, Oriente y Occidente, el ansia naturalista de la cultura helénica y helenística, pero también medioeval germánica y románica, y la austeridad de estilización oriental, el conservar el contenido y el cambiar la forma, quizá ninguna obra de arte nos ayuda tanto como las Biblias catalanas. En esto consiste la importancia capital de ellas, que traspasa en gran manera los límites de la historia del arte de Cataluña y de España.

[10] v. pág. 141 not. 10. [11] v. pág. 142 not. 11. [12] v. pág. 63 not. 5.

Namen- und Sachverzeichnis.

Die fettgedruckten Seitenzahlen weisen bei den zitierten Autoren darauf hin, daß ein Werk zum ersten Male und mit dem vollen Titel angeführt ist; bei Handschriften auf den Titel der Publikation. Im übrigen zeigen sie eine größere Bedeutung der betr. Stelle im Rahmen der Abhandlung an. Auf die Angabe der Anmerkungsziffern ist da, wo sie nicht nötig zu sein schien, verzichtet worden. Handschriften und Kunstwerke sind unter dem Orte ihrer Aufbewahrung verzeichnet.

A u. *Ω* 89
Aaron 23. 46 ff.
Abdias 82, **95**
Abel 23. 51. s. auch Kain
Abdullah **32**[53]
Abimelech 43
Abraham 35. 36. 43f.
Absalom 82
Abstrakte Kunst 141
Abyssus 35
Achab 82
Achimelech 82
Achior 105
Ada 42
Adam unter d. Kreuze 125
— u. Eva 36ff.
Admont, Stiftsbibl., I Vol. I (Gebhardsbibel) 33. 81. 94. 95. 96. 97. 101
Adonisverehrung 89
Agag 77
Aggäus **96**
Ägypten 6. 31. 86
'Aïn Douq 92[70]
Ainalow 55
Albertini **85**[41]
Alcántara **125**[132]
Alexander d. Gr. 106
AlexandrinischeWeltchronik **31**[40]. 40. 131
Alhambra, Löwenrelief 91. 69
Alishan **32**[55]
Alpdrücken 102
Altägyptische Stileigentümlichkeiten **56**. 62[67]. 73. 74. 82. 90. 91. 117. 121. 125. **128**[159]. 140
Altarform 43. 61. 82. 85
Altarvorsätze 38. 82. 110f. 113. 125ff. 130. 137ff.
Altchristliche Kunst 19. 86. 92. 95. 100. 101. 126. 130. 137. **140**ff.
Älteste der Apok. 24. 89. 132
Altkatalanische Kunst 85. 86. 127. 129. 130. 136. **137**f. 138.
Alt-Kutscha **33**[62]. 58
Altspanische Buchmalerei **58**ff. 81. 83. 85. 87. 89f. 92f. 94—97. 101. 103. 104. 107. 112f. 119—121. 125. **128**—130. 133—136. **139**ff.
Amalek 48
Amalekiter 46ff. 77
Amalekiterschlacht 23
Aman 102f.
Amor coniugum, proximorum, fratrum 83[31]
Amos **94**
Ananias, Misael, Azarias 90.
Anastasis 127f.
Andreas 134
San Andreas de Arroyo 64
S. Angelo in Formis 108. 118. 122—124
Angelsächsische Miniaturen 135
Angers, Stadtbibl. Nr. 4: 131
Anna, Mutter Samuels 77f.
Anordnung der Miniaturen 130
Antependien s. Altarvorsätze
Antiochus 106. 107
Antolín **64** *[10]. 64[22]. 137
Apokalypse 97. 108. **131**ff. 140
— Text 132
Apokryphen 12[15]. 111f.; **114**[41], 115, **135**[186]
Arabische Herrschaft 139
Arabische Rüstung 106
Arabeske 140
Arche 42f. 70
Arche in den Beatus-Hss. **65**
Architektur 40. 61. 82. 85. 87. 92. 95. 99. 127. 129. 130
Arische Kunst 141
Arles, S. Trophime 121
Armenische Kunst 32. 55. 57. 123. 129. 141
Arne **33**[61]. 56. 58
Arnulf, Abt 19
Arphaxad 105
L'Arquitectura romànica a Catalunya **8**[18], s. Puig y Cadafalch
Ash. Pent. = Ashburnham-Pentateuch s. Paris. Bibl. nat.
Assisi, Oberkirche v. S. Francesco **35**[5]
Assuerus 101f.
Assyrische Kunst s. babyl.-assyr. K.
Athalia 79f.
Athos, Malerbuch 120
— Pantokratorkloster, Psalter 49[90]. 81. 90[65]
— Protaton 120
Atlante paleografico **64** *[18]
Auferstehung **125**f.
Augen 18
Aulestia y Pijoan **19**[13]
Ausa 19
Aussätzigenheilung 116. 120
Auszug aus Ägypten 47f.
Autorenbilder 12. 73. 83. 98. 134.
Autun, S. Lazare 138

Babylonisch-assyrische Kunst 57. 67
Bachelin **64** *[20]
Bad des Jesukindes 112
Bahr 65[15]
Balaam 48f.
Balearen 54
Baltassar 91
Bamberg, Staatsbibl. AII 42 (Apokalypse) 132
— — A I 5 (Bamb. Bibel) 33. 36. 37. 40. 41
Bandverschlingungen 22
Barak 10. 51
Barcelona, Archiv der Krone Aragonien 8. 21
— — Cod. Rivip. 26: 85[43]
— — Cod. Rivip. 42: 25[53] 134
— — Cod. Rivip. 51: 26[54]
— — Cod. Rivip. 52: 27[59]. 27[60]. 110.
— — Cod. Rivip. 106: 44[81]
— — Cod. Rivip. 151: 26[54]
— — Cod. Rivip. 191: 121
— — Cod. Rivip. 214: 26[54]. 28. 131
— — Libro de los Feudos 37. 38. 40. 89
— Kathedralbibliothek, Gregor-Hom. 1[2]. 8
— Museum, Altarvorsätze u.-Tafeln 110. 130. 138f.
— — Steinfries 85[41]
Barilangas 72
Baruch 87

Bauer **31**[40]. 39. 111. 131.
Bäume 38. 91. 97
Baumstark 32[44]. 32[52]. **32**[57]. **33**[58]. **75**[25]. 96. 114. **118**[76]. **122**[117]. **125**[134]
de Bastard 30
Bawît 39[35]. 55. 56. 69. 81. 100
Beatus von Liebana, Apokalypse-Kommentar 6, 7. 9. 62ff.
Becker **56**[16]
Beda, De locis sanctis 36[55]
Beda, Homilien s. Girona
Beer **12**[19]. **14**[33]. **19**[13]. 20. 21. 25. 26. 27. 44. 54. 83. 85.
Beischriften 41
Beissel **4**[10]. 17. **60**[49]. 64. 72. 73. 74. 111. 113—118. 120. 123. 128. 132
Berge 133
Berger **4**[8]. 10. 11. 12. **12**[19]. 13. 14. 16. 17. 61. 72. 74
Bergpredigt 116
Berlanga, San Baudel 57. 70[32]
Berlin, Staatsbibl. Quedlinburger Itala **32**[48] 81. 140
— — Theol. lat. fol. 561 (Beatus) **64**[13]
Bernhard II, Graf von Besalú 28
Berstl **109**[5]
Bertaux **21**[39]. 108
Berufung der Propheten 86. 94—97
Berufung der Jünger 116
Besessenenheilung 117. 118
Bestattung 50
Bethanien 122
Bethesda **118**f. 130
Bethoron 106
Bethsabee 78
Bethzachara 106f.
Bilderfeindlichkeit in Spanien 2. 141. 147.
Bilderstreit 129
Bilderverbot, jüdisches 140
Biredjik 56[17]. 58
Bitterwasser 23
Blazquez **63**[5]. 65[15]
Blindenheilung 116f. **119**. 128[159]. 129
Blumen 96. 134
Blutflüssige **117**
Bobbio 21
de Bock **31**[42]. 56. 58. 85. 88. 89. 96. 115
Bofarull y Brocá, Ant. de **18**[11]
— Prospero **18**[11]. 21
Bofarull y Sans **63**[4]. 65
Boinet **30**[25]. 43. 78. 85. 113. 126. 131. 132
Bonfilius, Bischof 20
Bonn, Prov.-Mus. Broncekästchen 117
Booz 75
Bordier **31**[30]. 40. 41. 47. 51. 99. 107. 108. 111. 113. 115. 117—121. 124. 127
Braun **71**[34]
Brauweiler 101
Brescia, Kathedrale, Lipsanothek 116
Brotvermehrung 118
de Bruyne 14[31]. 72
Brüssel, Bibl. des Herz. v. Arenberg, Sakramentar 111
Bundeslade 23f.
Buddhismus 139
Buddhistische Kunst 68[26]. 139
Burnam **29**[9]. 64*[12]. 65[15]. 66[16]
Byzantinische Herrschaft 54. 71. 86. 129
Byzantinische Kunst 6. 8. 31 40. 45. 54f. 71. 74. 81. 84. 86. 89. 90. 94. 95. 97. 101. 108. 110ff. 122f. 125. 127. **128**—130. 134. 140

Cabrol **55**[7. 8]
Cahier **43**[70]
Cambray, Stadtbibl. Nr. 386: **132**. 133
Cambridge, Corpus Christi College Nr. 286, (Cambridge-Evangeliar) 123
Carracedo 64
Cherube 79. 84. 87ff.
Chinesische Formen 57. 67
Christus 18. 22. 28. 39. 44. 46. 49. 65. 68. 78f. 108f. 129. 131. 134f.
Christus in der Wüste 129
Chronik, Bücher der 76. 79. 82; s. Paralipomenon
Chronik von St. Viktor 26
Cividale, S. Martino 85
Clark **11**[7]. 14. 29. 72
Clédat **31**[41]. 39. 58. 69
Clemen 9. **81**[18]. 82. 101. 142
Sant Climent de Tahull 84
Cod. goth. Leg. 72; s. Léon, San Isidoro
coelum 35
confessio Esdrae 10. 12
Copte arabe 1. s. Paris. Inst. cath.
Copte 13 s. Paris, Bibl. nat.
Cordova 138
1. u. 2. Corintherbrief 73
Corssen **30**[26]
Courajod 55
Cristobal Pérez Pastor **63**[5]. 137
Sant Cugat del Vallès 28. 30. 113
Cunill 9
Cuxá 83
Cyprischer Silberfund 82

Dächer 40
Daginas 19
Dalton **31**[36]. 38. 39. 45. 60. 81. 82. 84. 86. 90. 94. 95. 98. 100. 110. 112
Daniel 12. 23. 25. 67f. 73. 87. **89**ff. **91**ff. 97. 102.
Daniel-Amulett 92[70]
Darius 91
Darstellung Jesu **112**
David 22f. **78**. 81f.
Davids Chöre 24
D'Avazedo e Baião **64***[12]
Debora 10. 51
Dehio **139**[8]
Deir el-Abiad 88
Deir el-Akhmar 88
Deir el-Gharbiye 39
Delisle **4**[7]. 14[32]. **14**[34]. 15. 20. **61**[54]. **63**[3]. **64***[21]. 64. 66
Detzel **35**[5]
Deuteronomium 49f. 73
Diadochen 106
Diehl **54**[4]
Dieulafoy **15**[42]. 22. 30. 55. 65. 72
Divan 129
Dobbert **111**[22]. **122**[117]
Doeg 82
Doppeltexte 10. 12. 28. 101ff.
Doppelzyklen 81
Dornenkrönung 124
Doucet 9
Dümmler **30**[28]
Durrieu **4**[8]. 12. 30

Ecce homo **124**
Ecclesiae der Apok. 70. 131
Eguren **29**[12]
Ehrhard 135[186]
Einzug in Jerusalem 122
Ekklesiastes 83
Eleazar, Greis 107
Eleazar, Krieger 106
El-Bagaouât 90. 92. 96, s. auch El-Kargeh
Elefant 106
Elias 24. 49. **79**. 81f. 83. 125
Elisabeth 111. 114
Eliezer 44
Elisäus **79**. 82
El-Kargeh 56. 86. 90.
Elvira, Canon 36: **2**. 140
Emaus 126
Emeterius **63**[2]. **63**[4]. 66
Ende pintrix **63**[4]
Engel 22. 23. 93. 104. 115. 121. 125f. 127. 131. 133
Enlart **21**[39]. 22
Ennego, Abt 19
Ephesus 131
v. Erbach-Fürstenau 9
Erde 35f. 133
Ermoldus Nigellus 38[19]. 41
Erweckungsvision **89**
Erscheinungen Jesu 126
Erlangen, Univ.-Bibl. Cod. 368 (Gumpertsbibel), 34. 49. 51. 78. 80. 82. 83. 91. 95. 99. 101. 103. 104. 107. 114. 119
Esau 44
Esdras 77. 105
Eskorial Bibliothek 8
— Cod. 2. II. 2: 28.
— — If. 7 (Beatus) **64***[22]
— — & II 5 (Beatus Ap.), **63**[10]. **64**[22]. **65**[15]. **71**[35]. 131. 132. 133
— — d 1—1 (Codex Aemilianus) 134. 135. **137**[3]
— — Codex aureus Heinrichs II. 118
— — d 1—2 (Codex Vigilanus) 20. **29**[4]. 30. 38. 40. 42. 89. 134. **137**[3]
Etschmiadzin, Patriarchalbibl. Evangeliar 229: **32**[53]. 32[54]. 57[23]
— — Cod. 362 G 111. 123 127
Esneh 89
Esther **101**ff.
— Doppeltext 10. 12. 101f.
Evangelium infantiae **114**[38]

Evangelistensymbole 11. 22. 88f. 117[68]. 128. 132. **133**[178]. 121.
Ewald **26**[57]
Ewald-Loewe **11**[7]. 11[12]. 29
Exodus **22**f. **46**ff.
Expressionismus 66[16]. 138
Ezechias 51[112]. **80**. 82. 84. 86
Ezechiel 73. **87**f. 137. 141

Fabricius **41**[51]. 42
Fackel 36[8]
de Falguera **8**[18]. **13**[21]; s. auch Arquitectura romànica
Farbenskala 26
Farfa 4. 17[4. 5]
Farfa, Register v. 17[4]
Farfabibel s. Rom, Vat. Bibl.
Fatimiden 68
Faulhaber 47. **94**[78].
Fauna 23
Fayence 40; s. auch Architektur
Férotin **64***[11]
Festillustrationen 128[159]
Figueras 14
Fisch-Vogel-Ornamentik 135[185]
Flächenkunst 57. **140**ff.
Flavius Josephus **41**[52]
Flechtwerk 70
Flora 23
Florentius, Schreiber 72
Florenz, Baptisterium 35[5]
— Bargello, Elfenbein 38[26]
— Laurenziana, Cod. Syr. 56 (Rabula-Evangeliar) **32**[50]. 34. 112. 124. 127. 137
— — Oktateuch 36
— — Plut. v. 9: 94[78]
Florez **25**[52]. **62**[1]
Flucht nach Ägypten 113. **134**[186]
Forrer **110**[15]
Forum iudicum 28
Fragellas 66[20]
Frauen am Grabe 125f.
Frimmel **64**[13]. 64[18]. 113. 132
Funk **2**[4]
Fußwaschung 123

Gabaoniter 50
Gabelgalgen 102
Gabriel 12[15]. 128[159]
Gad 24
Gaetani d'Aragona **11**[10]
Galgen 102. 124
Galaterbrief 73
St. Gallen 21
St. Gallen, Stiftsbibl. Nr. 48: 115[50]. 117[68]. 123. 125
St. Gallen, Tutilo-Tafeln 127
Ganzseitige Miniaturen 137
García Villada **11**[13]. **19**[13]. **20**[31]. 26. 27. **63**[6]
Garrucci **32**[50]. 86. 116. 117. 124
Gauzlin v. Fleury 20
v. Gebhardt **29**[7]. **32**[46]. 36. 41. 42. 43. 60. 61
Gebhardsbibel s. Admont, Stiftsbibliothek
Geburt Jesu **111**. 128[159]
Gedeon 51
Gefäße 82. 128[159]
Geißelung 83. 124. 130
Gelati, Matthäusevangeliar **33**[58]. 114. 124. 126 129 130
— Markusevangeliar **33**[58]. 122—124. 126. 129. 130
Genealogische Tafeln 65. 73. 137
Genesis 35ff. 73
Genua, Bibl. civica, B. s. XII. 17[6]
Geometrischer Stil 57
Georgias 106
Georgische Bibelill. 33. 129
Gerasa 117
Gerbert (Silvester II) 20
Gesichter 49. 93
Gewandbehandlung 18. 38f. 82. 84. 87. 93. 101. 103. 105. 109. 112. 119. 124. 126. 130. 135
Gil 9
S. Gilles 121
Girona, Archiv von Sant Felix 8
— — Beda-Homilien 18[9]. 25. 28. 29[2]. **109**. 115. 119. **129**f.
— Kapitelssaal, Teppich 35f.
— Kathedrale, Kreuzgang 30. 37
— Kathedralarchiv 8
— — Beatus-Apok. 33. 35. 38. 39. 42. 43. 49. **63**[4]. 65. **66**ff. **82**[25]. 83. 87. 92. 93. 110—**114**[41]. 115. 121. 124—126. 128. 131. 137. 140
Glaubensburg 103
Goday **8**[18] s. Arquitectura romànica
Godolias 81
Goldglas 43. 80[16]. 86. 93. 101
Goldschmidt **82**[22]. **111**[19]
Golferichs 9
Goliath 81. 82
Gómez-Moreno **1**[3]. 11. 57. 30. 58. 63. 67. 70
Gomorrha 43
Gottesdarstellung 36. 38. 41[53]. 50. 84 87. 95. 99. 120. 132; s. auch Hand Gottes
Gottesvision des Isaias 84
Gottesvision des Johannes 132. 137.
Gotteswagen 58
Goussen 135[186]
Gr. 74 s. Paris, Bibl. nat.
Gr. 510 s. Paris, Bibl. nat.
Grab 49. 125
Graeven **35**[1]
Greif 68. 70. 91
Gregor, Abt 68
Gregor, armen. Bischof 58
Gregor, Patriarch 58
Griera 9
Grohmann **135**[186]
de Grüneisen **31**[35]. 35. 42. 61. 105. 107. 113. 125. 127
Grünwedel **33**[62]. 57. 58
Gudiol **8**[16]. 9. 22. 23. 24. 25. **27**[62]. 83[27]. 110. **130**[164]
Gumpertsbibel s. Erlangen, Univ.-bibl.
Gutierrez del Caño **63***[3]
v. Gutschmid **113**[36]
Gsell **62**[66]

Hanna s. Anna
Haag, Kgl. Bibl. A A 260: 85[37]
Haarbehandlung 39f. 49. 55. 61. 71. 109
Habakuk 67f. 92. 96. 112
Hagar 43.
Hai 50
Halphen-Lot **13**[25]
Hand Gottes 23. 25. 42. 46. 49. 73. 95
Harnack **32**[46]
v. Hartel **32**[47]
Hartel-Loewe **11**[7]. 63f. 70. 137.
Haseloff **2**[5]. **30**[18]. **32**[46]. 58. **60**[50]. 65[9]. 65[15]. 70. 116. 120. 125
Haußleiter **64**[7]
Hl. Zelt 48. 49. 73[19]
Heimsuchung **110**f.
Heli 77. 81
Helim 23. 47
Heliodor 107
Hellenisch 142
Hellenistische Kunst 55f. 67. 85. 92. 98f., 103. 139ff.
Helm 18, 50, 81, 87
Hennecke **114**[40]
Henoch 49. 83. 125.
Heptateuch 10[3]. 16. 19. 35
Herabkunft des hl. Geistes **127**
Herbert **60**[42]. 65
Herodes 113f. 134[186]
Herrad von Landsberg 115
Hertzfeld **33**[61]. 56.
Hesseling **31**[33]. 36. 41. 42. 47. 51. 76.
Hettner **30**[26]
Hieronymus 44
Hildesindus 13
Himmel 79. 133
Himmelsleiter 44f.
Himmelfahrt Christi 127
Hirten **112**
Hispanismen 61[54]
Hohelied 83
Holofernes 104
Homobonus levita 28[68]
Honorius Augustodunensis 22[41]
Horeb 23
Hosen 78. 103
Huart **33**[59]
Hufeisenbogen 36f. 68. 73[22]. 82. 112. 130. 135
Hur 23

Jairi Tochter 116
Jakob 35. 36
Jakobsleiter 61. 83[31]
Jacobus, Ap. 114. 116
Janitschek **30**[26]
Jechonias 87
Jehu 79
Jephte 51[118]
Jericho 51
Jeremias 12. 73. 80f. **86**f.
Jerusalem **67**. 81. 87. 88
— Apostelkirche 125
— Markus Kloster, syr. Ev. v. 1222: 32[52]. 122[117]
— Griechische Patriarchalbibl., *Ἁγίου Τάφου* 53: 75[25], 96[88]

Jerusalem, Griech. Patriarchalbibl., *Ἁγίου Τάφου* 55: 37, 47, 75[25]
— — *Ἁγίου Σταυροῦ* 88: 75[25]
Jesus Sirach 83
Jesus i. B. Zacharias 48. 97
Jesus, Sohn d. Josedek 96
Jezabel 82
Jezrahel 79
Illustrative Richtung der Buchmalerei 89. 141f.
Indische Formen 57. 67. 139
Infernus 132
Initial-Ornamentik 7. 25f. 29[9]. 54. **134**f.
— figürliche 94
Institut d'Estudis Catalans 8. 9
Institut d'Estudis Catalans, Pintures murals Catalanes **30**[24]. 38. 84. 85. 110. 111. 113. 120. 128. 132
Joachaz 80
Joachin 80
Joakim 80. 87
Sant Joan de les Abadesses 73[19]. 125
Joas 79f.
Job 12. 73. **98** ff.
Joel **94**
Johannes Ev. 116. 131 ff.
Johannes d. T. 98. 114 f. 117
Johannes von Fécamp 26[57]
Johann Georg Herzog zu Sachsen **31**[42]. **32**[43]. 69
Jojada 79 f.
Jonas 23. 24 f. 95 f.
Jonathas 107
Joram 79.
Jordan 67. 115
Josaba 79
Joseph 35. 45f.
Joseph, Nährvater Jesu **111** ff.
Josias 80
Josue 12. 48. **50** f. 53. 73. 80
Irische Buchmalerei 11[18]
Isaak 35. 43f. 73. 75. 83[31]. 137
Isidor v. Sevilla 12. 16. 83[30]. 86. 88. 94. 95
Isaias 80. **84** ff. 98. 112
Isaias' Zersägung 86[46]
Islamische Buchmalerei 33. **67**
Itala 104.
Italienischer Einfluß 20. 129. 130. 138
Italienisch-byzant. Einfluß 74
San Juan de la Peña 11
Jubiläen, Buch d. 41[52]
Judas d. Mach. 106
Judas, Apostel 124
Judith **104** f.
Judith, Text-Versionen 10. 12. 104. 105
Jüngling zu Naim 116
Jüngstes Gericht **121**

Kain 23
Kain und Abel 36. 41f.
Kains Tod 42
Kairo, Museum, Triptychon 115
Kana 115
Kanonbögen 26. 85. **134** f.
Karolingische Kunst 30. 40. 43. **53** f. 81. 84. 85. 113. 133. 135
Katalonien 3f., 137f., s. auch altkatal. Kunst
Katene 5 f. 137
Kaufmann **39**[31]. 43. 61. 86. 93. 101
Kautzsch **41**[51]
Kehrer **113**[37]
Keltische Buchmalerei 57. 135. 142
Kentenich 132[173]
Kettenpanzer 106
Keuffer **132**[173]
Kindermord **113**f.
Kluge 33
Kluge und törichte Jungfrauen **120** f. 130
Knecht des Hauptmannes 116
Knöpfler 2[4]
Koch 2[4]
Köln, St. Gereon, Mosaiken 82
Köln, St. Maria in Lyskirchen, Wandmalerei 101
Kongreß f. christl. Kunst 8
Königin von Saba 79
Königsbücher 12. 22 f. 73. **76** ff. 81 f.
Kopftracht, weibl. 36 f. 44. 99. 112; s. auch Gewandung
— männl. 78. 83. 90
Kondakoff **42**[55], 99
Konstantinopel, Bibl. des Serail: Oktateuch **31**[34]. 34. 36. 41. 42. 43. 45. 47. 51. 76
Koptische Kunst 31 f.
Koptische Anklänge 39. 45. **55** f. 57. 68. **71**. 74. 81. 85. 86. 90. 92. 95. 99. 101. 110 ff. 123. 125. 128. 129. 135. 139
Körbe 118
Kpl. Okt. s. Konstantinopel
Kraus 2[4]. **35**[4]. **39**[27]. 60. 65. **108**[2]. 116[61]. 119. 122. 126. 127. 139
Kreuz, symbolisches 2
Kreuznimbus 36
Kreuz v. Ovieto 12
Kreuzigung 83 **125**. 130.
Krone 45. 46. 49
Kundschafter 50
Kusejr Amra 33[60]

Labarte 14[39]
de la Canal **13**[21]
La Cava (Codex Cavensis) 11[8]. **11**[10]. 12
Laisa 107
Lamech 42
Lamm Gottes 132
Lampen **73**[19]. 131 f.
Lampérez y Romea **21**[39]
Lamprecht **30**[26]
Laodicea 131
Las Huelgas 64
Laurent **117**[68]
Lazarus 119. **121** f.
Leclerq **55**[8]
Le Coq **33**[63]. 57
Lehrszenen 129
Leitschuh **30**[27]. 36. 43. 47. 49. 105. 126
León, San Isidoro 8. 63[8]
— — Bibel v. J. 960 (Codex got. Leg.); 6. 7. 9. 11. 12. 29. 33. 46. 49. 51. 59. **72**ff. 91. 93. 99. 100. 103. 134. 137. 139
— — Bibel von 1162: 12. 74. 103
— Kathedralarchiv 8
— — Cod. 6: 11[13]. 12. 118[25]. **128**[159].
— — Cod. 8: 112, 126—128
Leovigild 54
Leprieur **42**[57]. 60
Letztes Abendmahl **122** f.
Leuchter 61; s. auch Lampen
Levitikus 48. 73
Liber pontificalis 127[157]
Libri Carolini 54
Lissabon, Torre de Tombo, Lorvâo 1 (Beatus) **64**[12]. 65[16]
Liturgie 56. 80. 126
Lleyda (Lérida), Kathedralarchiv 8, 14[31]
— — Bibel 54
Loew **11**[7]. 11. 12. 14
Lombardische Kunst 85
London, British Museum, Add. 1054 (Londoner Alkuin-Bibel) 34. 37. 38. 40. 41
— — Add. 11695 (Beatus-Apok.) **64***[11], 65[16]
— — Cod. syr. add. 7170: 32[52]. 56[12]
— — Cotton-Bibel 45
— Sammlung Thompson, Beatus-Apok. **63***[1]
— South-Kensington-Mus., Pyxis 112
— Viktoria u. Albert-Museum, Seidenstickerei 110
Lorvâo **64***[12]
de los Rios, José Amador **30**[15]. 37. 42. 72. 83
de los Rios, Rodrigo Amador **72**[4]
Lot 43
Lotosblume 134
Löwe 51. 82. 91. 134
Luna 26. 35. 125

Machabäer **106**
Machab. Brüder 107
Machab. Mutter 107
Macler **32**[53]. **57**[23]. 111. 123. 127
Madrid, Archivo histórico 8 S 4—V 6 (Beatus) **64**[15]
— Biblioteca nacional 8
— — V—1—1 (Beatus-Apok.) **63**[8]. 65[15]. 87. 131.
— — V—1—4 (Beatus-Apok. **63**[2]. 65[16]
— — B. von Avila **12**[17]
— — B. von Huesca 11. 12
— — Cod. A 2: 11
— — Cod. Tolet. 2. 1: **11**[7].
— — Cod. Tolet. 2. 2: 11
— Bibl. priv. del Rey Ms. 2 B 3 (Beatus) **64***[14]

Madrid, Museo arqueólogico 91
— Real Academia de la Historia 8
— — Cod. 20: 11[12]
— — Cod. 22: 75. 137
— — Cod. 33 (Beatus-Apok.) 33. 45. 63[5]. 69ff. 75. 98. 131. 132, 133. 137.
— — Cod. 47: 137
— Universitätsbibl. Cod. 31 (1. B. v. Alcalá) 12[16]
— — Cod. 32 (2. Bibel v. Alcalá) 11[11]
— — Cod. 33 u. 34: 12
Magdalena 118. 126
Magier 113
Magier, Namensformen 113[36]
Magius 63, 65
Mahlbilder s. Tisch
Mahl Baltassars 70
Majestas 131 s. auch Gottesvision u. Mandorla
Mailand, S. Ambrogio, Holztüre 81
— Ambrosiana, Cod. B. 47: 17[6]
— Kathedrale, Diptychon 117
Mainz, Dom, Titulus 126
Maius 63; s. Magius
Majuskelinschriften 94. 96
Malachias 97
Malchus 123[124]
Malerbuch v. Berge Athos 101
Manasses 80. 81. 86.
Manchester Slg. Rylands, Lat. 8 (Beatus) 64*[20]. 65[16]
Mandorla 50. 88. 98. 99. 120. 127[152]. 132. 133
Manichäische Miniaturen 57
Mannawunder 23
Mara 47
de Marca 13[21]. 13[24] ff. 19. 20
Mardochäus 102
Margarete, hl. 130
Maria 26. 37. 65. 110f. 121. 127 f.
Mariä Himmelfahrt 127f. 130
Mariä Tod 127
Maria u. Martha 121 f.
Santa Maria de Bohí 128
Santa Maria d'Esterri 84. 85
Santa Maria de Mur 111, 112
Sant Martí de Fenollar 24. 110. 111. 132
Martinus, Vita 137
Martorell, Francisco 9
Martorell, Jeroni 9
Marucchi 36[10]
Marseille, St. Viktor 28. 125
Mas 9
Mathathias 106
Mayer 30[16]. 65[15]
Melchisedech 36. 43
Mélida 142[12]
Menologien 86. 94
Merino 13[21]
Menzel 30[26]
Meyer-Lübke 8
Michäas 11. 96
Michaelbeuern, Stiftsbibl., Walthersbibel 86[16]. 101
Michel, André 21[39]: 47. 60. 65
Michol 23
Mielich 33[60]. 56
San Miguel de Cuxá 20
San Millan de la Cogolla 11. 63[5]. 137
Miller 63[4]. 65[15].
Millet 99[95]
Miniatur als Vorlage der Skulptur 22 ff. 139
Minuskel, fränkische 14. 15. 25
Miret y Sans 63[6]
Mirjam 47
Mißverstandene Vorlagen 42. 44. 45. 48ff. 50. 73. 75. 76[1]. 78. 83. 100. 104f. 112. 123. 126f.
Mithras 94
Moissac, St. Pierre 138
Molinier 14[38]
Monatsarbeiten 23
Mönchstracht 83. 135
Mond 133 s. auch Luna
Monogramm Christi 128
Monreale 84. 118. 122
Montaña 29[4]. 38[21]
Monte-Cassino 4
Monza, Kathedrale, Ölampullen 127
Mos. S. M. M. s. Rom, S. Maria Maggiore
Mosaikböden 23. 43. 55
Moses 23. 46 ff.
Moses' Tod u. Begräbnis 49 f.
Moses-Petrus 22[41]
Mozarabisch 6. 71
Mozarabische Elemente 59. 82 f. 87. 103. 104. 128. 130. 134. 135. 138. 139 ff.
Msatta 33[61]
Mudejarisch 65
München, Staatsbibliothek, Cim. 57 (Lat. 4452) 122. 123[118], 127[157].
— — Cim. 58: 117
— — Lat. 6436: 1[2]
— — Lat. 13001: 17[6].
— — Lat. 23 631: 111. 114
— — Cod. slav. 4 (serb. Psalter) 22[56]
Mundus, s. Weltscheibe u. Reichsapfel
Muñoz A. 42[46]
Muñoz y Rivero 29[8]. 65[15]
Murren des isr. Volkes 23
Musikinstrumente 25. 90. 132
Musil 33[60]. 56

Naaman 79
Nabuchodonosor 80. 81. 87. 89 ff.
Nacht 35 f.
Nacktes 42. 71, 121
Nahum 11. 96
Namenslabyrinth 68
Nathan 24. 78
Nathanael 115
Naturalismus 57. 59. 140 ff.
Neapel, Museum, Kopt. Bibel 99
— S. Giovanni in fonte 126
Nechao 80
Neuß 5[11]. 8[14]. 36. 43. 60. 86. 87. 89. 90. 92. 93. 101. 133[178]. 141[9]
New-York, Bibl. Morgan, Beatus-Apok. 63[6]. 64. *[19]
Nikanor 107
Niketas 127
Nimbus 68[26]. 99. 100, s. auch Christus
Ninive 96
Noack 111[22]
de Noailles 4[7]. 13
Noe 42 f.
Nordafrikanische Kunst 6. 31. 62. 71. 74. 129. 140
Numeri 48. 73

Oberital. Buchmalerei 129. 130
Ochozias 79
Offenes Thor 89
Oktateuch 31[33]. [34]. [35]; s. auch Konstantinopel, Rom, Smyrna
Ölberg 123 f.
Oliva, Abt. 13. 20 ff. 25. 28
Oliva, Mönch 25
Omont 31[29]. 32[51]. 33. 40. 41. 43. 47. 51. 78. 81. 84. 86. 92. 95. 107. 112. 114—120. 122. 123. 125—127
Orient—Rom 141
Ornamentik 57 f.; s. auch Initialornamentik
Osee 94
Osma, Kathedralarchiv, Beatusapok. 64*[9]
Ostasiatische Kunst 139
Ost-Turkestan 58
Ouspensky 31[34]. 41. 42. 51. 76
Ozias 94. 104

Palaeografical Society 60. 66[15]
— — The New 66[15]
Palästina 125
Palma auf Mallorca, Mosaik 23. 43. 55
Palme 68
Parabeln Jesu 129
Paradies 40 f.
Paralipomenon 73. 76ff. 82
Parenzo, Kathedrale, Mosaik 111
Paris, Bibliothèque nationale Cod. copte 13: 32[41]. 33 115. 119. 123—127. 129
— — Grec 20: 47. 124
— — Grec 51: 121
— — Grec 54: 118. 119
— — Grec 74: 31[31]. 34. 108. 109. 112—119. 120. 124. 126. 127. 130
— — Grec 75: 115
— — Grec 134: 99. 100
— — Grec 139: 40. 47. 95
— — Gr. 510: 31[29]. 33. 37. 40. 42. 44. 47. 51. 74. 78. 82. 84. 86. 89[62]. 95. 107. 108. 110. 112. 114-119. 121. 125. 126
— — Grec 541: 127
— — Grec 543: 107[117]
— — Grec 550: 107[117]. 127
— — Grec 605: 42[61]
— — Grec 903: 42[61]
— — Grec 923: 52
— — Grec 1208: 41
— — Coislin grec 239: 127

Paris, Bibliothèque nationale
— — Suppl. grec 27: 115. 118. 120
— — Suppl. grec 914: 111
— — Suppl. grec 1286 (Sinope-Ev.): 117. 123
— — Lat. 1 (Viviansbibel) 34. 37. 40. 41. 76
— — Lat. 6 (Bibel aus Sant Pere de Roda) 4[7]. 4[8]. 9. **10** ff.
— — Lat. 257: 85[37]
— — Lat. 266: 42[58]
— — Lat. 8878 (Beatus-Apok. aus S. Sever) 33. 38. 39. 61. **63**[7]. 65[13]. 69 ff. 88. 91. 92. 98. 113. 131. 135
— — Lat. 9428 (Drogosakramentar) 43. 113. 126
— — Nouv. acq. lat. 1366 (Beatus) **64***[16]
— — Nouv. acq. lat. 2290 (Beatus) **64***[21]
— — Nouv. acq. lat. 2334 (Ashburnham Pentateuch) 6. 7. 8. **29**[7]. 30. 35. 36. 37. 39. 40. 41. 45. 47. 50. 53. **59** ff. 75. 78. 82. 88. 89. 98. 129. 138. 139
— Institut Catholique, Copte arabe 1: **32**[13]. 33. 110. 117. 119. 121. 123. 124. 126. 127. 129. 130
— Sammlung Goleniščev, Papyrus 31[40]
— — Koptischer Stoff 45[83]
— Sammlung Maspero, Broncerelief 39[32]
Parma, Kgl. Bibl. Cod 386: 17[6]
Paschalis I 127. 128
Pasini **61***[18]. 114
Patmos, Job-Handschrift 99[96]
Paulus 23
Pedret 37[15]. 38[23]. 120
Pellicer y Pages **19**[13]. 20. 22
Pentateuch 12
Sant Pere de Roda, Kloster 13 f.
— Kreuzgang 134
Peregrinus, Prooemium 16
Pergamum 131
Perikopenordnung 126
Persisch-islamische Kunst 6. 33. **56** ff. 67. 70. 74. 81[18]. 90. 134. 140
Peschitta 104
Pestengel 24
Petrus 23. 118. 126. 134
Pferde, apokalyptische 132
Pharao 45 f.
Phibâmon 39[35]
Philadelphia 131
Philippus 134
Pijoan 1. 4[9]. **8**[15]. **8**[17]. **8**[18] 12. 14. 22. 24. 26. 28. 29. 30. 35. 37. 43. 48—50. 60. 65. 66. 76. 112. 122. **125**[138]. 130
Pilatus 124
Pinturas murals s. Institut d'Estudis Catalans
Pi y Margall **22**[41]
Porphyrius 86
porró 102
Posaunen 133
Priscillian, Canones 16
Prophetenbilder 94[78]. 98
Prophetensöhne 82
Protoevangelium Jacobi 111. 114
Proverbien 83
Prudentius 118[82]
Psalmen **83**
Pseudo-Matthäus 111. **112**[25] 114
Puig y Cadafalch **8**[18]. 9. 13. 22. 28. 30. 35. 37. 39. 55. 85. 110. 113. 127. 136. 138
Puyol i Tubau **1**[2]. **14**[33]. 58. 63[8]

Quadrato **72**[8]
Quedlinburger Itala s. Berlin, Staatsbibliothek
Quellen 23

Rabula-Evangeliar s. Florenz, Laurenzianische Bibliothek
Rabsakes 80
Ragau 105
Rahab 50
Raguel 103
Ramsay **62**[2]. 62[6]
Raphael 103 f.
Randminiaturen **75**. 137
Ranke 61. 70
Rauchfaß 85. 133
Ravenna, S. Apollinare nuovo 116. 126
Ravenna, Erzbisch. Kapelle, Maximianskathedra 45
— Museo Nazionale, Sarkophag 94
Raymundus 37
Rebekka 44
Reblatha 81
Reichenau 21
Reichenau-Oberzell 116
Reicher Fischfang 126
Reichsapfel 42[59]. 91
Reil **32**[52]. **122**[117]. **125**[135]
Respha 78
Retabel 127; s. Altartafeln
Richildis 19
Richter **51** f. 53. 73
Santa Maria de Ripoll 13. 14
— Geschichte 18 ff.
— Bibliothek, 20 ff.
— Fassade 8. **21** ff. 47. 78. 92. 96. 139
Kreuzgang 21. 26[56]. 30. 135
Rivas 21
Roda-Bibel s. Paris. Bibl. nat.
Rom, Bibl. Chigi R VIII, 54: 94[78]
— Bibl. Corsini 369 (Beatus) 64*[17]
— Biblioteca Vittorio Emanuele, Fondi Min. 341, XL, 175, 278, 159: 17[5]
— S. Maria Maggiore, Mosaiken 32. 34. 35. 36. 47. 50. 8. 113
— S. Maria Antiqua 31[35]. 32[19]. 44. 45. 105. 107. 112. 126
— Museum Kircherianum, Elfenbein 82
— Lateranens. Museum, Sarkophag aus S. Paolo, 36[10]
— S. Paolo, Bibel 30. 37. 47. 48. 77. 78. 85. 104. 132
— Preußisches Hist. Institut 9
— S. Saba, Fresko, 118
— Sancta Sanctorum, Silberner Behälter Paschalis I: 126
— Vatikanische Bibliothek, Reg. Gr. I **31**[32], 47, 99[100], 104. 105. 107
— — Gr. 431 (Josua-Rolle) **32**[45]. 45. 103. 124
— — Gr. 746 (Oktateuch) **31**[35]. 44. 45
Rom, Vatikanische Bibliothek, Gr. 747 (Oktateuch), **31**[35]. 44. 45
— — Gr. 755: 98
— — Gr. 699 (Kosmas) 40
— — Gr. 1153: 98[94]
— — Pal. Gr. 381: 31[32]
— — Gr. 1613 (Menologium Basilius II.) 94
— — Lat. Reg. 123: **26**[58]. 125
— — Lat. 5729. (Bibel aus Santa Maria de Ripoll, sog. Farfa-Bibel) 4[10]. 8[15]. 12. 15. **16** ff.
— — Lat. 7621 (Beatus) 64[23]
— — Lat. 10405: 17[6]
Römerbrief 73
Rosas, Roda, Rodas, Rosaz 4[8]. 13[21]
Rossano, Bibl. der Kathedrale (Evangeliar) **32**[46]. 109. 117—120. 122. 123. 125. 130
Rotes Meer 23. 46 f. 73
Rotte Core 48
Rubió 9
Rupert von Deutz 141
Ruth 73. **76**

Sacs **18**[9]. 109. 110. 119
Sabbatschlacht 106
Sadok 24. 78
Säemann 130
Sagor 43
Saidanaja 134[186]
Salathiel 96
Salerno, Kathedrale, Paliotto 35[4]. 108. 111. 113. 114. 116. 122. 126.
Salmony **139**[6]
Salome 112. 117.
Salomon 24. 78. 81. 82. 83
Salzburger Buchmalerei 31; s. auch Gebhardsbibel, Gumpertsbibel, Walthersbibel
Samariterin 12[15]. 118. 128[159]
Samarra 56[16]
Samson 51 f.
Samuel 12. 77. **78**. 81
Sanctius, Schreiber 72
Sanpere i Miquel 4[9]. 10[2]. 14[36]. 18[9]. 21[38]. 28[69]. 29[2]. 53. 54. 115. 119. 138
Santissim Misterie **125**[133]

Sapientia 83[31]
Saphan 80
Sakkarah 45
Sara 43
Saragossa 138
Sardes 131
Sassanidenkunst 68. 91
Saul 77. 81. 83
Säume 38 f
Schäfer **56**[14]. 67[24]. 125
Schenudi 88
v. Schlosser **30**[28]. 43. 122
Schmid **111**[22]. 112
Schnütgen **30**[26]
Schöpfung 35 f
Schrift **27** f. 109 f
Schröder 9
Schuhe 62
Schultze **32**[48]. **60**[38]
Schulz **33**[59]. 57. **59**
Schwarzrheindorf 119. 141
Sedekias 80. 81. 87. 105
Seelenvogel 58. 71. 133
Sella 42
Senior presbyter 63[4]. 66
Sennacherib 80
Septuaginta-Text 104
Seraphe 84
Sevillaner Text 11. 12
Silos **64***[11]
Silvestre **11**[10]
Simeon Metaphrastes 112
Simonet **66**[20]
Sinai 43
Sinai, Katharinenkloster, Cod. 3: 99
Sinding **127**[155. 157]
Skulpturen, katalanische 30
Sm. Okt. s. Smyrna, *Ἐυαγγελικὴ οχολή*,
Smyrna 131
— *Ἐυαγγελικὴ οχολή*, Oktateuch **31**[34] 34. 42. 43. 45. 47. 51
Sodi 87
Sodoma 43
Sohâg 58
Sol 26. 35. 125
Sonne 50. 80. 133
Sophonias **96**
Souillac 138
Spanien, Politische Geschichte u. Kunst 2 f.
Sphinx 70
Spiralrad 58
Springer **35**[1]. **60**[46]
Stab 49. 73[15]. 99. 104. 110
Städtebilder 130. 131
Stammbaum Jesses 24
Sterne 36, 111
Stilwandlung 6
Stola 71[34]
Strzygowski **31**[35]. **31**[39]. **31**[40]. **32**[54]. **32**[56]. **39**[32]. **55**[11]. 56. **57**[23]. 60. 61. **70**[32]. 115. 117. 131. **141**[10]. 142
Stuhlfauth **68**[25]. **110**[10]
Südfranzösische Skulptur 121. **138** f.
Südfranz. Buchmalerei 129. 130
Suniarius 19
Sündflut 42 f.
Sündenfall 36
Supka **95**[87]
Susa 102
Susanna 73. 92 f.
Symmetrie 57
Syrische Kunst 32
Syrische Elemente 55ff. 62. 87. 127
Systematisierung 141
Swarzenski **4**[8]. **31**[38]. 49. 51. 76—78. 80. 81. 86. 94. 95. 97. 101. 104. 107. **111**[21]. 114. 120
Szepter 50. 89. 105

Tabara 63[2]. 67
Tag 35 f.
Tailhan **1**[1]. 29[13]. 72
Tarragona, Kathedrale, Kreuzgang 37
Tarrassa 36 f.
Taube als Seelenvogel 71[36]
Taube d. hl. Geistes 35. 36. 127
Taufe Jesu 67. 115
Technik der Malerei 26. 44 f. 49. 73. 109. 130. 136
Tempelreinigung 116
Tempelvision 89
Terra 35
Tetramorph 88. **133**[178]
Teufel 99. 100. 104. 115. 117. 121. 131
Tierungeheuer 22
Tierformen in d. Architektur 26
Theophanie 23
Thomas 126 f.
Thomasevangelium 112
Thyatira 131. 134
Tikkanen **15**[41]. 35[1. 2]
Tisch 70. 91. **101**. 103
Tischendorf **112**[25]. 114
Tituli Alkuins 37. 43
Tobella 9
Tobias, **103** f.
— Doppeltext 10. 12.
Todesdarstellung 49
Toesca **17**[6]. 17[8]
Toledo 138
Toledo, Kathedrale, Zwölf-Feste-Tafel 111. 125[138] 127[155]
Toulouse S. Sernin 138
— S. Etienne 138
Tore von Gaza 52
Trier, Stadtbibl., Ada-Handschrift 30[26]. 36[11]
— — Apok.-Hs. **131**. 132. 133
— — Egbert-Kodex **39**[27]. 116[64]. 124
Triumphierende Kirche 22[41]
Tübingen, Universitätsbibl. Evangeliar MA XIII, 1: **32**[51]
Türkische Sitzweise 129
Turfan-Expedition 33
Turin, Königliche Bibliothek Cod. lat. XCIII (Beatusapok.) **64***[18]. 113. 114. 121. 123
Tyconius 64
Typologische Illustration 83. 141

Überlängung der Gestalten 139
Umformung von Motiven 32. **68 ff.**
Umstilisierung 66. 68. 72 f. 91. 92. 98. **139** f.
S. Urbano alla Caffarella 111. 122. 124
Urgell, Kathedralarchiv 8
— — (Beatus-Apok.) 33. **63**[8]. 69 ff. 91. 131
— Sant Miquel de la Seo **38**[23]
Utrechtpsalter 127[157]

Vagao 105
Valcavado **63***[3]
Valencia, Kathedrale, Kreuzgang 35
Valenciennes, Stadtbibl. Nr. 99: **132**. 133
Valladolid, Universitätsbibl. Beatusapok. **63***[3]. 87
Valls Taberner 9
Vassiliev **42**[55]
Vasthi 101 f.
Velum über d. Händen 42. 45. 50. 95. 113
Venedig, S. Marco, Ciboriumssäulen 116[64]. 118[88]
— — Cod. 538: 99. 100
— Bibliothek der Mechitharisten, Psalter der Ml'que **32**[55]
Venturi **64***[18]. 85
Verdaguer **22**[41]
Verklärung **118** f.
Verkündigung **110**
Verleugnung Petri **124**
Verona, S. Zeno 124
Verschlungene Kreise 22. 134
Versuchung Jesu **115**
Vetus translatio 12
Vézelay 138
Vich, Kathedralarchiv 8
— — Cod. I **27**[62]
— — Cod. LXXXVI **25**[52]
— — Cod. LXXXIX: **27**[61]. 134
— — Psalter 83
— Bischöfl. Museum, Altarvorsätze 38. 83. 110. 111. 113. 125. 127. 130. 139
— — Rauchfässer 85
Vignetten **77**[8]. 82. 94. 95. 105. 135
Villanueva **13**[21]. 13[23]ff. 14. 19. 20. 21. 25. 27. 29. 63
Vilasacra 14
Vilatimó 9
Vincent **92**[70]
Viollet le Duc 139[6]
Viviansbibel s. Paris, Bibl. nat.
Vlämische Kunst 138
Vogels **32**[52]. **64**[7]. 64[18]
Volbach **112**[26]. 117.
Vopel **80**[16]
Vorlagen des Bildhauers 8. 21. ff. **139**. 145.
Voß **121**[108]
Vulgata-Kommission 8. **11**[4]. 16. 28
Vulgata-Text 10. 13. 101. 103. 104. 106.

Wagen **46** f. 58. 79. 97
de Waal **120**[98]
Wachtelwunder 23
Wächtercherub 54

Walthersbibel, s. Michaelbeuern
Wandeln über d. Wasser 118. 130
Wandmalerei und Buchmalerei 139
Wandmalereien, katalanische 30[24], s. auch Pintures murals
Wasserspeier 109. 130
Weicker 71[36]
Weingarten 42
Wellenlinie 39. 61
Weltkarte 38. 63[5]. 65
Weltkugel 131
Weltscheibe 42. 50. 84, s. auch Mundus
Weltschöpfer 23
Westgotische Schrift 14[34]. 59
Westgotischer Stil 6. 26. 54. 57 ff. 68. 141
Westwood 64*[11]
Wickhoff 32[7]
Wien, Hofbibl Cod. 673: 101
— — Theol. gr. 31 (Wiener Genesis) 32[47]. 34. 35. 37. 38. 40. 42. 43. 45. 53. 124
Wifred 18[11]. 19[1]
— Mönch 27[59]
Wilpert 31[35]. 43. 47—50. 103[111]. 108. 111[21]. 113—116. 118. 122. 126
Windgötter 23. 109. 130
Windtafel 36
Winidilde 19[1]
Woermann 60[45]. 65[14]
Wölfflin 132[174]
Wolkensäule 23
Wulff 31[37]. 55[11]. 60[44]. 90. 92. 99. 103. 133[178].
Wundmale 126
W. G. s. Wien
Zacharias 11. 97. 114
Zachäus 120
Zelomi 112
Ziersäume 39
Zimmermann 1[2]. 29. 30. 58
Zorobabel 96
Zwölf-Feste-Tafel 125[138]. 127[155]; s. auch Toledo

Berichtigung.

S. 27 A. 61 ist zu tilgen.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21161 0735

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JAN 07 2014		
1 27 16		

Brigham Young University